

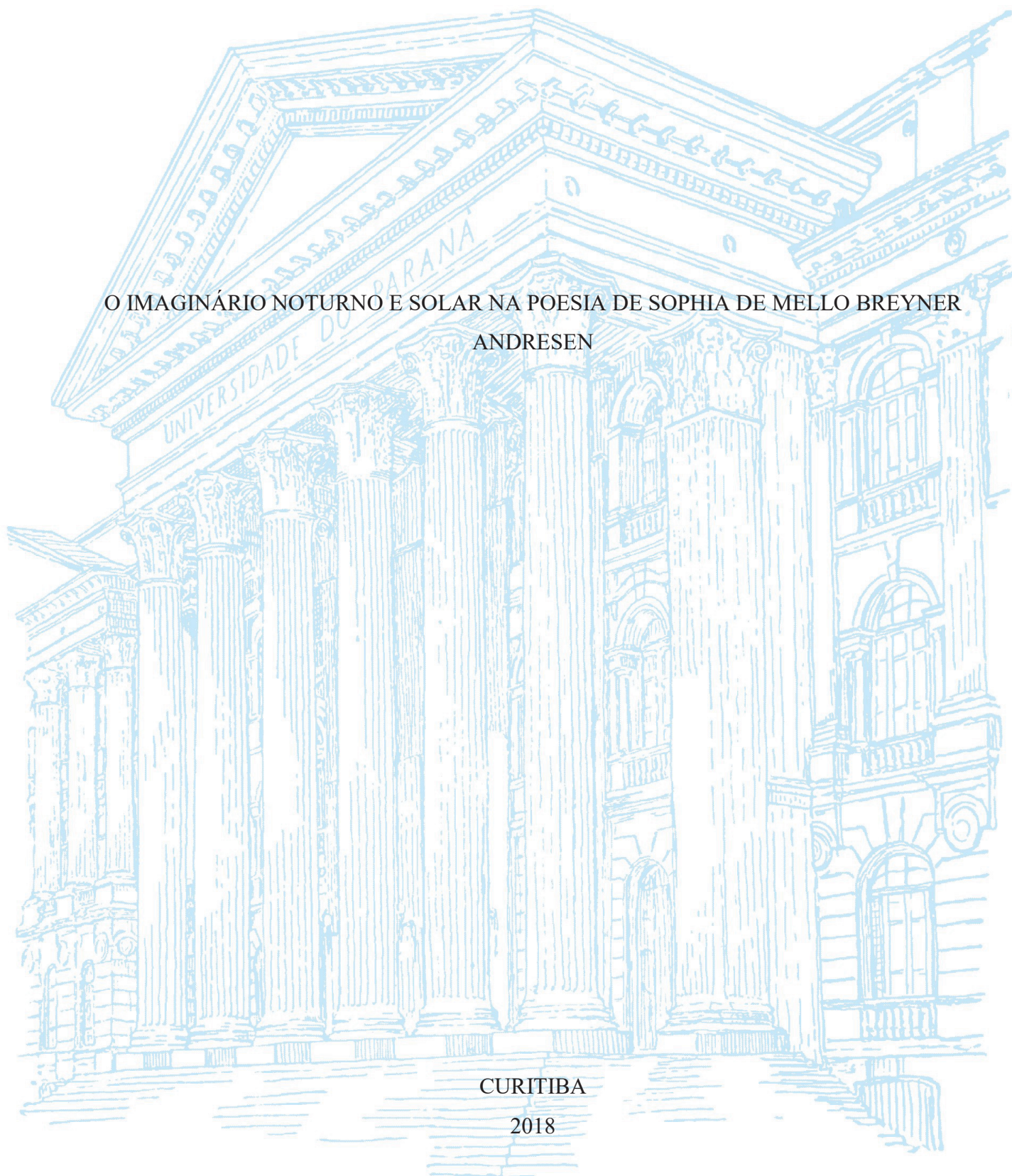
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

CRISTIAN PAGOTO

O IMAGINÁRIO NOTURNO E SOLAR NA POESIA DE SOPHIA DE MELLO BREYNER  
ANDRESEN

CURITIBA

2018



CRISTIAN PAGOTO

O IMAGINÁRIO NOTURNO E SOLAR NA POESIA DE SOPHIA DE MELLHO  
BREYNER ANDRESEN

Tese apresentada ao curso de Pós-Graduação em Letras,  
Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do  
Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de  
Doutor em Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Vasconcelos Machado

CURITIBA

2018

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de  
Bibliotecas/UFPR-Biblioteca de Ciências Humanas  
Maria Teresa Alves Gonzati, CRB 9/1584.  
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Pagoto, Cristian.

O imaginário noturno e solar na poesia de Sophia de Mello  
Breyner Andresen / Cristian Pagoto. – Curitiba, 2018.  
218 f.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Paraná . Setor de  
Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras.  
Orientador : Prof. Dr. Rodrigo Vasconcelos Machado.

1. Poesia portuguesa. 2. Andresen, Sophia de Mello. I. Título. II.  
Universidade Federal do Paraná.

CDD 869.108



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
SETOR CIÊNCIAS HUMANAS  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS

ATA Nº845

**ATA DE SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DE DOUTORADO PARA A OBTENÇÃO DO  
GRAU DE DOUTOR EM LETRAS**

No dia treze de março de dois mil e dezoito às 14:00 horas, na sala 1013, Rua General Carneiro, 460, Ed. D. Pedro I, foram instalados os trabalhos de arguição da doutoranda **CRISTIAN PAGOTO** para a Defesa Pública de sua tese intitulada **O IMAGINÁRIO NOTURNO E SOLAR NA POESIA DE SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN**. A Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná, foi constituída pelos seguintes Membros: RODRIGO VASCONCELOS MACHADO (UFPR), EUNICE DE MORAIS (UEPG), CLARICE ZAMONARO CORTEZ (UEM), MARCELO CORRÊA SANDMANN (UFPR), ANTONIO AUGUSTO NERY (UFPR). Dando início à sessão, a presidência passou a palavra a discente, para que a mesma expusesse seu trabalho aos presentes. Em seguida, a presidência passou a palavra a cada um dos Examinadores, para suas respectivas arguições. A aluna respondeu a cada um dos arguidores. A presidência retomou a palavra para suas considerações finais. A Banca Examinadora, então, reuniu-se e, após a discussão de suas avaliações, decidiu-se pela APROVAÇÃO da aluna. A doutoranda foi convidada a ingressar novamente na sala, bem como os demais assistentes, após o que a presidência fez a leitura do Parecer da Banca Examinadora. A aprovação no rito de defesa deverá ser homologada pelo Colegiado do programa, mediante o atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca dentro dos prazos regimentais do programa. A outorga do título de doutor está condicionada ao atendimento de todos os requisitos e prazos determinados no regimento do Programa de Pós-Graduação. Nada mais havendo a tratar a presidência deu por encerrada a sessão, da qual eu, RODRIGO VASCONCELOS MACHADO, lavrei a presente ata, que vai assinada por mim e pelos membros da Comissão Examinadora.

Curitiba, 13 de Março de 2018.

  
RODRIGO VASCONCELOS MACHADO  
Presidente da Banca Examinadora

  
EUNICE DE MORAIS  
Avaliador Externo

  
MARCELO CORRÊA SANDMANN  
Avaliador Externo

  
CLARICE ZAMONARO CORTEZ  
Avaliador Externo

  
ANTONIO AUGUSTO NERY  
Avaliador Interno





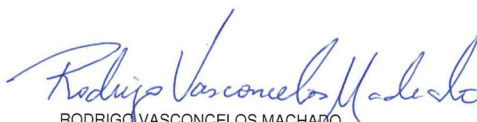
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
SETOR CIÊNCIAS HUMANAS  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS

### TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de **CRISTIAN PAGOTO** intitulada: **O IMAGINÁRIO NOTURNO E SOLAR NA POESIA DE SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN**, após terem inquirido a aluna e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de doutor está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

Curitiba, 13 de Março de 2018.

  
RODRIGO VASCONCELOS MACHADO  
Presidente da Banca Examinadora

  
EUNICE DE MORAIS  
Avaliador Externo

  
MARCELO CORRÊA SANDMANN  
Avaliador Externo

  
CLARICE ZAMONARO CORTEZ  
Avaliador Externo

  
ANTONIO AUGUSTO NERY  
Avaliador Interno

## **AGRADECIMENTOS**

A Rodrigo Vasconcelos Machado, pela orientação desta pesquisa, pela confiança por me deixar caminhar sozinha e por me lembrar, diversas vezes, da necessidade de ser mais objetiva.

Aos professores Antonio Augusto Nery e Marcelo Sandmann, pelas valiosas sugestões na qualificação, que auxiliaram na finalização do texto.

Ao Prof. Fernando Cabral Martins, da Universidade Nova de Lisboa, que generosamente me recebeu e me encantou com suas aulas sobre poesia.

A CAPES, pela concessão de bolsa sanduíche que possibilitou parte do desenvolvimento da pesquisa.

A professora Clarice, que despertou, ainda na graduação, a minha paixão pela Literatura Portuguesa e a quem sou imensamente grata pelos preciosos ensinamentos.

Para Vinícius, companhia para além do Atlântico.

“Revolução – Descobrimento”

Revolução isto é: descobrimento  
Mundo recomeçado a partir da praia pura  
Como poema a partir da página em branco  
– Katharsis emergir verdade exposta  
Tempo presente a perguntar seu rosto  
(Sophia Andresen, *O nome das coisas*).



## RESUMO

Sophia de Mello Breyner Andresen estreou no cenário literário português na efervescência do nascimento do grupo intelectual que organizou os *Cadernos de Poesia*, em 1940, quando publicou seu primeiro poema. Ao lado de outros grandes nomes da poesia, como Jorge de Sena e Eugênio de Andrade, procurou escapar dos extremismos comumente associados aos simpatizantes da arte pura e da poesia social. Os *Cadernos* constituíram um importante espaço alternativo e ecumênico para os escritores que, como Sophia, buscavam a criação de uma ética aliada à uma estética e compartilhavam o desejo de autonomia e de liberdade criativa. *Poesia*, o primeiro livro publicado por Sophia, em 1944, anuncia alguns temas que percorrerão toda a sua obra, até a publicação de seu último livro *O Búzio de Cós e Outros Poemas*, em 1997: a relação íntima e sagrada com a natureza, especialmente com o mar, a praia, o jardim; a constatação de que a poesia é consubstancial ao universo, mas também é geometria arrancada do caos; a revelação de um mundo sublime porque é belo e terrível, feito de luz e de sombras, de presenças e de ausências. As imagens da noite e do sol atravessam toda a sua poética e desvelam ao mesmo tempo sua dimensão arquetípica e histórica. O imaginário, por meio de mitos e símbolos, promove uma aliança entre o passado imemorial e o presente. Nesse sentido, a presente tese tem como objetivo central a leitura e a análise das diversas imagens da noite e do sol, de seus símbolos e de seus mitos, presentes nos livros publicados por Sophia. Para análise elege-se o imaginário antropológico, conforme os estudos de Gilbert Durand, que vê na constelação de imagens criadas pelo homem uma tentativa de escapar ou eufemizar os poderes terríveis de Cronos.

**Palavras-chave:** Sophia de Mello Breyner Andresen. Poesia. Imaginário.

## ABSTRACT

Sophia de Mello Breyner Andresen debuted in the Portuguese literary scene in the effervescence of the birth of the intellectual group that organized the “*Cadernos de Poesia*” in 1940, when she published her first poem. Together with other great names in poetry, such as Jorge de Sena and Eugênio de Andrade, Sophia sought to escape the extremisms commonly associated with sympathizers of pure art and social poetry. The *Cadernos* constituted an important alternative and ecumenical space for the writers who, like Sophia, searched for the creation of an ethic allied to an aesthetic and shared the desire for autonomy and creative freedom. “*Poesia*”, the first book published by Sophia in 1944, announces some themes that will cover all his work, until the publication of his last book “*O Búzio de Cós e Outros Poemas*”, in 1997: the intimate and sacred relationship with nature, especially with the sea, the beach and the garden; the realization that poetry is consubstantial with the universe, but it is also geometry extracted from chaos; the revelation of a sublime world because it is beautiful and terrible, made of light and shadows, of presence and absence. The images of the night and the sun go through all their poetics and unveil at the same time their archetypal and historical dimension. The imagination, through myths and symbols, promotes an alliance between the immemorial past and the present. In this sense, this research aims to analyze the various images of the night and the sun, their symbols and myths, which are present in the books published by Sophia. The anthropological imaginary was chosen to the analysis, according to the studies of Gilbert Durand, who sees in the constellation of images created by the man as an attempt to escape from the terrible powers of Cronos.

**Kew-words:** Sophia de Mello Breyner Andresen. Poetry. Imagination.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>1</b>
<b>2</b>	<b>O PENSAMENTO SIMBÓLICO.....</b>	<b>11</b>
2.1	RECUOS E AVANÇOS.....	13
2.2	O IMAGINÁRIO COMO COMBATE CONTRA O TEMPO.....	23
2.3	O MÉTODO ARQUETIPOLOGICO: MITOCRÍTICA E MITANÁLISE.....	33
2.4	MITO E POESIA.....	38
2.5	O SÍMBOLO COMO EPIFANIA.....	46
<b>3</b>	<b>A TRANSFIGURAÇÃO DO REAL NA POÉTICA DE SOPHIA.....</b>	<b>54</b>
3.1	A “EPOPEIA DO NEGATIVO <i>VERSUS</i> A UNIDADE.....	61
3.2	“A POESIA É UMA SÓ”: SOPHIA E OS <i>CADERNOS DE POESIA</i> .....	70
3.3	A DIALÉTICA CAOS-COSMOS.....	76
3.4	A ARQUITETURA DUAL.....	90
<b>4</b>	<b>NOITE: MISTÉRIO REPASSADO DE CLARIDADE.....</b>	<b>97</b>
4.1	“MINHAS MÃOS NAS TUAS MÃOS”: O REENCONTRO.....	102
4.2	DA NOITE BAILADORA À DANÇA MORTAL.....	117
4.3	“A NOITE Densa DE CHACAIS”.....	129
4.4	NOITE E SILÊNCIO.....	143
<b>5</b>	<b>SOL: “CUJO EXTERIOR É O INTERIOR”.....</b>	<b>149</b>
5.1	UNIDADE E RESSURGIMENTO.....	152
5.2	O CONVITE PARA O OLHAR FRONTAL.....	165
5.3	A LUZ IMPLACÁVEL E A CEGUEIRA.....	177
5.4	APOLO: DEUS SOLAR E SOMBRIO.....	182
5.5	ANTINOOS E A NOITE-DIURNA.....	199
<b>6</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>206</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>212</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa tem como objetivo investigar a presença do imaginário presente na poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen (1919-2004), mais precisamente, propor um levantamento e uma análise das diversas imagens, mitos e símbolos que evocam as atmosferas noturna e solar. O desejo de pesquisar este tema surgiu após diversas leituras dos seus poemas, a partir das quais foi possível observar uma presença obstinada de imagens da noite, ao lado da insistente recorrência, tão referenciada pela crítica, de um imaginário solar e diurno.

A leitura dos estudos críticos sobre a poesia de Sophia provocou uma inquietação: enquanto a crítica ressalta a presença de uma dominância solar, de imagens diurnas e cristalinas, de um real luminoso que surgia inteiro e pleno, a leitura pessoal encontrou muitas imagens noturnas e sombrias. Surgiu, assim, o desejo de desenvolver uma pesquisa que evidenciasse que a poesia de Sophia não poderia ser reduzida apenas à dominância de um imaginário solar e de uma harmonia clássica, mas apresentava também diversas imagens noturnas e uma sensação trágica. Destaca-se, ainda, a pouca relevância dos estudos sobre a presença da noite na poesia de Sophia, muitas vezes apenas referindo-se a ela como complementar a luz. Se alguns estudos publicados por pesquisadores portugueses procuram amenizar a pouca atenção que as imagens noturnas receberam<sup>1</sup>, no Brasil, é praticamente ausente as pesquisas sobre o imaginário noturno, destacando-se apenas a dissertação de Luiz Carlos de Moura Azevedo, intitulada “O quarto, figuração do intimismo na poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen” (2007), que apresenta uma reflexão sobre o espaço noturno. Outro trabalho relevante, embora não tematize a noite, é o artigo de Elzimar Fernanda N. Ribeiro, “Combate contra o abutre: Imaginário e resistência em Sophia de Mello Andresen” (2012), pois aborda como vários mitos e símbolos pertencentes ao imaginário dialogam com o presente histórico e social, constituindo um importante referencial sobre o tema pesquisado nesta tese. Dessa forma, a pouca relevância da imagem noturna nos estudos publicados até então, bem como a ausência de trabalhos que buscam unir o imaginário imemorial ao presente, justificam a relevância desta tese e sua contribuição para a fortuna crítica de Sophia.

De fato, qualquer leitor menos familiarizado com a poética andreseniana encontrará facilmente, numa primeira leitura, muitas imagens de ambientes claros e diurnos, como a

---

<sup>1</sup> Destacam-se, nesse sentido, os seguintes estudos: “O ameaçador fulgor da imagem” de Manuel Gusmão; “Ó noite, em ti me deixo anoitecer”: Encanto e sonho da Noite na poesia de Sophia”, de Piero Lanciani; e “A face Noturna. Dos deuses em Sophia de Mello Breyner Andresen”, de Pedro Eiras. Todos publicados em *Actas do Colóquio Internacional* (2013).

“manhã recta e branca”, o “meio-dia da praia”, a “precisa claridade”, a “luz implacável”. Contudo, por meio de uma leitura mais atenta dos versos de Sophia é possível observar a presença de imagens noturnas e sombrias, do jardim ou da casa imersos na escuridão, de um eu tentando reter em suas mãos os anéis da noite, de um terror que ameaça emergir da escuridão, o que despertou, a partir de então, um desejo de refletir sobre a presença da noite e sua convivência complementar, às vezes tensa, com as imagens diurnas. Por trás da aparente harmonia que rege toda sua poética, atravessa uma sensação trágica, um sentimento que pode ser lido a partir dos versos “Mas por mais bela que seja cada coisa/ Tem um monstro em si suspenso” (“Fundo do mar”, *Poesia*, p. 96<sup>2</sup>), considerados a síntese fulcral de toda a poética de Sophia e a linha norteadora, adotada neste trabalho, que rege a leitura de seus poemas.

Se parece evidente que nos três primeiros livros de Sophia, *Poesia* (1944), *Dia do mar* (1947) e *Coral* (1950), o imaginário noturno está mais em evidência – no primeiro volume, por exemplo, dos cinquenta e dois poemas, vinte referem-se diretamente à noite –, e que nos livros subsequentes, publicados a partir da década de 60, *Livro sexto* (1962), *Geografia* (1967) e *Dual* (1972), é mais visível a dominância de um imaginário solar, bastante associada às imagens do Algarve e da Grécia, a leitura mais atenta mostrará que noite e dia, trevas e solaridade constituem temas fundamentais da apreensão do real desde os primeiros poemas escritos por Sophia. Os mitos e símbolos reveladores do imaginário noturno e do solar representam tanto a beleza quanto o monstro e guardam as mesmas afinidades imaginárias: êxtase e terror, deslumbramento e desencanto e, acima de tudo, esperança e medo. O imaginário é, assim, um modo simbólico de apreensão do real em toda a sua completude.

O objetivo, portanto, é compreender as diversas imagens poéticas, os mitos e símbolos solares e noturnos presentes nos livros *Poesia* (1944) a *Búzios de Cós e outros poemas* (1997). A leitura desse *corpus* pretende demonstrar que o mundo poético de Sophia não é banhado apenas pelo sol, pela luz, pela areia branca e pela luminosidade do branco da cal; mas é, também, um lugar tecido de sombras, de trevas e de caos. A invasão de imagens solares, notável a partir da publicação de *Livro sexto* (1962), não esconjura a noite, antes torna mais clara a consciência harmoniosa e trágica da convivência dos contrários, o que leva a alguns questionamentos: por que a partir da década de 60 é relevante um apego maior às imagens solares? Em que sentido a insistência de representar imagens diurnas deixa mais evidente a presença da noite e seus correlatos sombrios? Qual o sentido da mudança das

---

<sup>2</sup> Todas as citações dos poemas e das Artes poéticas de Sophia pertencem à recente publicação da Assírio&Alvim, de 2015 que inclui, além de poemas dispersos, alguns inéditos. Por isso, nas próximas citações serão indicados o livro a que pertencem os versos, o título do poema e a página, salvo indicação do contrário.

imagens noturnas dos primeiros livros mais intimistas e extasiantes para imagens de silêncio interior e consciência atenta? Por que diversos mitos e símbolos surgem relacionados ao contexto histórico português? Como as imagens imemoriais ressignificam o presente?

A dominância solar que invadirá a sua poesia é comumente associada pela crítica a dois fatos biográficos praticamente simultâneos: a descoberta do Algarve e a primeira viagem à Grécia, realizada em 1963. Sophia, familiarizada desde a infância com o mar do Norte, sobretudo com a Praia da Granja, começa, a partir da década de 60, a passar os verões nas praias do Algarve, o que provocará, segundo Maria Andresen Sousa Tavares (2015, p. 30) uma mudança de paisagem e uma intensificação da presença da luz solar e da claridade visual nos livros publicados a partir de então, mudança que denomina de “viragem solar” ou de “clarificação da claridade”: “A descoberta do Sul e do mar do Sul significou o encontro com um paraíso inesperado e ignorado e, pode dizer-se, significou uma vitória da luz sobre a sua tão forte vertente sombria”. Se tais descobertas pessoais podem estar associadas à inclusão de imagens e temas algarvios e gregos presentes na poesia de Sophia, elas provocam também, como aponta ainda Tavares (2015), uma homologia entre a claridade e a concepção de escrita poética, o que significa dizer que as solaridades do sul português e a grega constituem metáforas constitutivas do verso. Contudo, a busca pelo desnudamento da palavra poética e do excesso vocabular são características perseguidas por Sophia desde os seus primeiros livros, como aponta o confronto entre os diversos poemas que foram encontrados nos antigos cadernos da poeta e sua versão final nos três primeiros livros publicados<sup>3</sup>. Nesse sentido, não se trata apenas, como quer Tavares, de uma simples coincidência biográfica entre as descobertas do Algarve e da Grécia e a limpidez do verso, pois esta já era uma obstinação de Sophia antes mesmo da “viragem solar”. Se o percurso biográfico não pode ser de todo ignorado, tampouco pode ser o condutor exclusivo da solaridade intensificada nos livros posteriores a *Livro sexto*. Antes, deve ser pensado como um movimento de interação entre o sujeito e a nova paisagem percebida e que envolve três componentes: local, olhar e imagem. Segundo Michel Collot (2013, p. 17) a paisagem “não apenas dá a ver, mas também a pensar”, o que conduz a um “pensamento-paisagem”, pois a percepção da nova paisagem ensolarada revela a Sophia Andresen um novo modo de pensar, desvelando uma “percepção sobre o *estar no mundo e o estar na escrita*”, ou seja, perceber uma paisagem implica uma reflexão cultural, social e também estética (ALVES, 2013, p. 8, grifos da autora). Trata-se de

---

<sup>3</sup> Os mais antigos poemas escritos por Sophia foram encontrados após a sua morte por sua filha Maria Andresen. Eram vários cadernos, escondidos num fundo falso de uma arca de canfora, e foram datados entre os anos de 1933 a 1939-1941.



um modo de ver e sentir que se traduz numa escrita poética clara, precisa e essencial. Portanto, para além da homologia biografia-solaridade, ergue-se uma correlação entre solaridade-exigência frontal com o mundo, que se traduz por meio de uma linguagem límpida e precisa. À dominância solar alia-se um sentimento de comprometimento com o tempo histórico e uma maior participação no mundo social e político, substanciado pelo grito de Electra que é “a invocação exposta/ Na claridade frontal do exterior/ No duro sol dos pátios/ Para que a justiça dos deuses seja convocada”<sup>4</sup>. Por essa perspectiva, uma nova homologia se ergue: solaridade-comprometimento com o real histórico.

Dessa forma, a hipótese de leitura que se adota neste trabalho entende que a maior presença do imaginário solar, traduzida por vezes por meio de imagens solares algarvias e gregas, é reveladora de uma correlação entre claridade e convite para um encontro frontal com o exterior, com o mundo histórico e social, evidenciando, a partir desse posicionamento, a beleza e harmonia, a divindade e a inteireza das coisas, mas também permitindo ver a desaliança dos homens com o mundo, a opressão e a injustiça. Essa atitude requer a adoção de uma linguagem mais precisa, justa e límpida, criando uma homologia entre escrita poética e visão ética, como se uma maior participação política no mundo social e histórico exigisse uma linguagem justa.

Nesse sentido, entre a paisagem solar que fortemente se anuncia na poética andreseniana a partir da década de 60 e as descobertas do Algarve e da Grécia há menos coincidência biográfica e muito mais uma confluência entre duas realidades tão distintas: o real ensolarado que expõe o mundo em sua nudez e o escancaramento da realidade opressora portuguesa. Os diversos mitos e símbolos evocativos de imagens ensolaradas e diurnas deixam ver com maior exatidão e nudez a injustiça presente no tempo histórico que antecede o 25 de Abril, bem como o desalento e a desilusão de muitas promessas não concretizadas por esse “dia inicial inteiro e limpo”<sup>5</sup>. A preocupação cada vez mais evidente sobre os rumos do país e de seu povo, sobre a injustiça e a miséria humanas, sobre os desmandos e opressão ditatoriais são traduzidos poeticamente por meio de uma linguagem precisa e depurada, por uma escuta atenta ao real. Toda essa atenção redobrada ao real histórico surge transubstanciada em imagens solares, claras e diurnas.

O acirramento pela luta política que o momento histórico exige corresponde a um maior engajamento de Sophia na história e nos eventos coletivos. Sophia participou, sobretudo a partir da década de 60, ativamente dos movimentos políticos contrários à ditadura

---

<sup>4</sup> “Electra” (*Geografia*, p. 550).

<sup>5</sup> “25 de Abril” (*O nome das coisas*, p. 668).

salazarista e ao Estado Novo, ao lado do marido Francisco de Sousa Tavares, advogado e político, com quem aprendeu “a coragem e a alegria do combate desigual”<sup>6</sup>. Algumas das participações cívicas de Sophia foram: apoio à candidatura de Humberto Delgado (1957); assinou o manifesto dos “101 Católicos”, documento que manifestava abertamente uma posição contrária à Guerra Colonial e ao apoio da Igreja Católica nas decisões políticas (1966); publicou uma antologia de poemas de resistência, intitulada *Grades* (1970); foi eleita deputada à Assembleia Constituinte pelo Partido Socialista; até o fim da ditadura participou “como centro ou força polarizadora” (cf. SOUSA, 2013) da Comissão Nacional de Apoio aos Presos Políticos, que denunciava, entre outras coisas, abusos de prisões e torturas, e prestava auxílio à família dos presos, e participou do Centro Nacional de Cultura, desenvolvendo uma notável atividade cultural, cívica e política.

A dominância de imagens solares não exclui, entretanto, a presença das imagens noturnas. A noite continua a ser convocada como um modo de apreensão do real, porém não mais como a noite genesíaca, extasiante e jubilosa dos três primeiros livros, e sim como recolhimento interior que exige atenção, para dentro de si e para o mundo exterior, porque “Nada agora se dispersa se divide/ Tudo está como o cipreste atento”<sup>7</sup>. Sobre essa mudança, Frederico Lourenço (2014) observa que *Geografia* representa um livro chave na ressignificação do sentido da noite. Publicado em 1967, apresenta “não somente alguns dos momentos mais altos” da poética andreseniana como de “toda a história da poesia em língua portuguesa” (p. 11). Sophia, cidadã atenta ao mundo histórico, social e político de seu tempo, descobre, conforme continua o autor (p. 12) “uma mística mais profunda no elemento que, a par da praia atlântica, já era o seu desde o primeiro livro: a noite”. A noite, a partir de então, continuará a ser invocada e descrita, como silêncio, viagem interior e solidão. Isto porque, tal como o imaginário solar, o imaginário noturno segue o mesmo princípio de participação social e comunitária nos rumos de Portugal: a atenção e o recolhimento experienciados na noite traduzem uma vivência coletiva que se instaura no país antes da Revolução de 25 de Abril, como se a noite gestasse uma espera, uma expectativa sobre o futuro, mas também engendrasse o silêncio, o medo, a atenção. A noite continua a ser um mistério, continua a ser “a noite antiga/ Imensa e exterior/ [que] Tece seus prodígios/ E ordena seus milénios/ De

---

<sup>6</sup> O livro *Contos exemplares*, publicado em 1962, traz a seguinte dedicatória: “Para o Francisco que me ensinou a coragem e a luta do combate desigual”. Além de dedicatória, é uma alusão ao livro de ensaios políticos publicado por Francisco em 1960, chamado *Combate desigual*.

<sup>7</sup> “A noite e a casa” (*Geografia*, p. 521).

espaço e de silêncio/ De treva e de esplendor”<sup>8</sup>, porém também é parturição de um novo sujeito menos eufórico diante o mundo e mais introspectivo para melhor perceber a si próprio, o outro e o mundo. As imagens noturna e solar atravessam toda a poética de Sophia e, como destacou com grande acerto Lourenço (2014, p. 13), a praia atlântica e a noite não são “mais do que metáforas possíveis de uma mesma realidade”.

Os mitos e os símbolos solares, algarvios e gregos, e a representação da noite descrita como maior consciência de si e do outro, caracterizam um movimento que se observa na produção lírica de Sophia: um abandono progressivo do universo metafórico, alegorizante e intimista em direção a uma escrita poética mais apegada aquilo que Oscar Lopes (1986) definiu como o “realismo de Sophia”. Num texto escrito em 1962, por ocasião da publicação de *Livro sexto*, o crítico aponta uma linha evolutiva nos livros publicados pela autora até então. Segundo ele, o primeiro livro, *Poesia* (1944), apresenta imagens bastante depuradas e nele a metáfora torna-se quase intemporal; com *Coral* (1950) e *No tempo dividido* (1954) “as imagens são cada vez mais elas próprias, cada vez menos metafóricas” (p. 110). Esse processo de distanciamento de uma realidade metafórica e a busca por uma poesia mais presa ao “círculo do real”, como definiu a própria Sophia, mais apegada àquilo que as coisas são, conduzirá, portanto, ao “realismo de Sophia”. O abandono progressivo de um universo mais alegorizante e metafórico para uma aproximação com o “realismo”, indica o percurso de uma poesia que caminha em direção ao real histórico, de desdobramento coletivo e social, numa “atenção voltada para fora”.

Dessa forma, a pesquisa visa compreender como a recorrência do imaginário solar e noturno representa simbolicamente o real, em sua dimensão arquetípica e histórica. Muitos mitos e símbolos presentes nos versos andresenianos evocam temas imemoriais, imagens que pertencem ao universo imaginário do homem ao longo do tempo, mas também, e a pesquisa em certo sentido visa ressaltar isso, estão a anunciar o momento presente, o tempo histórico vivenciado pela poeta. O real poetizado por Sophia concilia o apelo que o período histórico exige, como faz desse apelo um repositório de mitos e símbolos pertencentes ao imaginário.

Na poética de Sophia Andresen a palavra nomeia o real, presentificado o que há nele de concreto e histórico, mas também representa o invisível e o imemorial que dele emana. É possível ler nos poemas uma presença intensa de uma constelação de imagens imemoriais, míticas e simbólicas que, seguindo o rastro antropológico definido por Gilbert Durand (2012), constituem o imaginário e solidificam a identidade coletiva. O texto literário é, nessa

---

<sup>8</sup> “Vela” (*Geografia*, p. 519). Optou-se por manter a ortografia do português de Portugal apenas aos poemas e Artes poéticas de Sophia Andresen.

perspectiva, um manancial de mitos e símbolos, por isso é definido como um discurso mítico, que não deixa de referenciar e atualizar o mundo atual. Sophia promove, assim, um entrelaçamento entre o tempo histórico e as imagens arquetípicas, entre o passado e o presente, uma união que se torna possível graças ao imaginário, compreendido como um tecido de imagens, como um discurso que promove a representação da realidade, mas acima de tudo, como um discurso inquietante, que desperta o leitor de seus automatismos e de seu adormecimento.

No caminho empreendido por Sophia Andresen, para alcançar a forma justa, encontra-se o imaginário, compreendido aqui não como oposto ao real, nem dele conflitante. Não se trata de opor imaginário ritualístico e uma tensão política. Não se trata nem mesmo de entender o real e o imaginário como paradoxais. O imaginário entendido aqui não afasta o leitor do real, é um conceito que orienta a existência individual e social, que não se opõe à realidade política ou histórica, pelo contrário, é uma reatualização mítica e simbólica, é um grito, tal como o de Electra, contra as injustiças e a opressão humanas. Em sua “Arte poética III”, publicada primeiramente em 1964, Sophia diz:

Sempre a poesia foi para mim uma perseguição do real. Um poema foi sempre um círculo traçado à roda duma coisa, um círculo onde o pássaro do real fica preso. E se a minha poesia, tendo partido do ar, do mar e da luz, evoluiu, evoluiu sempre dentro dessa busca atenta. Quem procura uma relação justa com a pedra, com a árvore, com o rio, é necessariamente levado, pelo espírito de verdade que o anima, a procurar uma relação justa com o homem [...] E é por isso que a poesia é uma moral. E é por isso que o poeta é levado a buscar a justiça pela própria natureza da sua poesia. E a busca da justiça é desde sempre uma coordenada fundamental de toda a obra poética (2015, p. 893).

O compromisso com a justiça e a liberdade é também um compromisso poético. Como nota Manuel Gusmão, a “politicidade se torna insistente em tempos de paixão ou urgência históricas”, como aconteceu e acontece com vários escritores, e se Sophia responde às suas circunstâncias, é certo também que “essa resposta não releva de qualquer automatismo, não obedece nem lisonjeia uma qualquer doxa, ou seja não é demagógica; ela sabe que tem de encontrar a sua própria linguagem, o seu registro certo e o rigor da imaginação, ou seja, a forma que lhe seja justa” (GUSMÃO, 2005, p. 38). Sobre sua inserção neste tempo dividido, na História, Nuno Júdice (2013, p. 31) observa: “a sua relação conflitual com esse período da nossa história leva Sophia a uma visão empenhada do mundo, não no sentido de uma

militância que instrumentaliza a voz do poeta, mas acentuando o que podemos chamar de uma inflexão num sentido menos esteticista, e mais humano – o que não significa que Sophia deixe por um instante de abdicar do rigor e da exatidão da palavra e do verso”. Aliando um humanismo cristão aos princípios gregos de justiça e democracia, ela não deixa de acreditar na natureza da palavra poética como aquela que ao nomear o real também o ilumina.

A apreensão do real presente na poética andreseniana aponta para sua dimensão histórica, sem esquecer, contudo, do seu potencial simbólico e epifânico. Sophia está a falar da realidade imediata, do tempo histórico, da objetividade do olhar, ao mesmo tempo está a apontar a natureza simbólica da linguagem poética. É nesse sentido que sua poesia será lida, compreendendo que muitas imagens poéticas<sup>9</sup> não pertencem ao plano mais visível ou aparente do texto, mas antes estão escondidas ou imersas numa linguagem simbólica, graças a presença de mitos e símbolos, pensa-se o imaginário como aquilo que faz emergir o que está ausente e a palavra poética surge como mediadora entre o visível e o invisível. Nos versos de Sophia alinhavam-se dois estados intimamente unidos: uma atenção extremada ao real, mas reconhecendo nele o seu potencial de mistério, de encantamento, de epifania.

As imagens expressas num poema são, primeiro, reais e por isso afetam o leitor; elas comunicam algo porque dizem uma “realidade”. Depois, elas comunicam uma outra realidade, igualmente possível de comunicação graças a sua natureza simbólica e imagética. Na tessitura poética de Sophia, o imaginário surge com a força regeneradora do símbolo, do mito, da imagem. A palavra poética é aquela que reinstaura semantismos esquecidos e promove a aliança perdida entre o Ser e as coisas. Ela celebra o encontro com o real que é nomeação, mas também é epifania, iluminação e deslumbramento. Esse fazer poético centrado no real desvela não somente a importância da palavra, mas sobretudo, o papel relevante das imagens poéticas e do imaginário, pois as imagens frequentemente revisitadas pela poeta adquirem uma aura de espaço e tempo primordiais, de descoberta do Absoluto, da Beleza e do Terror, do Caos e do Cosmos, mas sem prescindir de sua natureza histórica.

A crítica do imaginário será o ponto de partida para compreender como os símbolos e os mitos presentes nos livros de Sophia testemunham o *seu* imaginário, mas também o de uma cultura e o de um determinado tempo histórico. Essa ligação está pautada na própria definição de imaginário, proposta por Durand (2012, p. 41), como um trajeto antropológico: “a incessante troca que existe ao nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras

---

<sup>9</sup> Compreende-se *imagem poética*, conforme a definição proposta por Gaston Bachelard (1993): um produto da criação e não uma simples reprodução. Por isso, “pede-se ao leitor de poemas que não encare a imagem como um objeto, muito menos como um substituto do objeto, mas que capte sua realidade específica” (p. 4). Assim, a imagem poética é um produto da imaginação, é a faculdade de produzir imagens.

e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social”. Por esta perspectiva, o símbolo e o mito surgem como meios de alcançar ou mediar a face noturna, obscura e profunda, da linguagem, capaz de revelar as profundezas da intimidade e reinstaurar a perdida aliança entre o homem e as coisas.

Para uma melhor compreensão do imaginário e do movimento que empreendeu na tradição ocidental, apresenta-se, no primeiro capítulo, uma perspectiva histórica a partir dos principais pensadores e de suas ideias, desde Platão e Aristóteles até o grande salto empreendido no final do século XIX e início do XX. Nesse percurso atenta-se para a importância das hermenêuticas redutoras ou “arqueológicas” – a psicanálise de Freud, a sociologia do século XIX, a etnologia e o estruturalismo – e das hermenêuticas instauradoras ou amplificadoras, designadas como “escatológicas” – as psicologias analíticas, a fenomenologia do imaginário e a antropologia arquetipológica. As primeiras levam em consideração o passado biográfico, sociológico e filogenético dos seres, nesse sentido, as imagens são para as hermenêuticas redutoras máscaras que escondem ou disfarçam os impulsos humanos; enquanto as hermenêuticas instauradoras debruçam-se sobre as reminiscências e consideram as imagens como reveladoras ou doadoras de sentido. Por isso, segundo o pensamento de Durand (2004), as primeiras convergem para um simbolismo sem mistério e as outras para uma amplificação do símbolo. O primeiro capítulo, além de apresentar uma retrospectiva histórica sobre o imaginário na cultura ocidental, sobre seu movimento de recuo e avanço ao longo do tempo, apresenta a definição de imaginário, proposta por Durand, e o que definiu como método arquetipológico, que visa encontrar e analisar os mitos presentes ou latentes num texto literário ou mesmo na sociedade. Por fim, o capítulo se encerra com a relação estabelecida entre mito e poesia, entre a consciência mítica e a consciência poética, dando especial atenção ao símbolo e ao seu poder epifânico.

No segundo capítulo apresenta-se um panorama sobre o contexto literário e cultural do Modernismo português e o surgimento dos *Cadernos de Poesia* que contou com a participação de Sophia. Em seguida expõem-se algumas das principais características da poética da autora e sua inserção na história literária portuguesa. Procura-se, nesse capítulo, dar uma maior atenção à arquitetura dual da poética andreseniana, como o confronto entre o real e irreal; a poesia como consubstancial ao mundo e como geometria; o audível e o visível presente em sua concepção criadora; a presença da noite e da claridade solar.

Os capítulos seguintes constituem a análise dos poemas que tematizam o imaginário noturno e o solar, descrevendo, através da presença de mitos e símbolos como as imagens poéticas relacionadas à noite e à luz solar possuem mais afinidades que diferenças. O



imaginário da noite, presente no terceiro capítulo, compreende as imagens da noite como lugares de reencontros epifânicos; como imagens descritas com êxtase e deslumbramento, mas também, terríficas, carregadas de símbolos e mitos mortais; ou como reduto da solidão. O quarto capítulo, dedicado ao imaginário solar, apresenta a luz como unidade, como convite para um olhar frontal que também é enfrentamento. É, assim, que a luz ganha contornos sombrios, sendo descrita como implacável, como provocadora de cegueira e de angústia. Por fim, surgem as imagens paradoxais de Apolo e Antinoos, ambas reveladores da convivência tensa mas complementar entre as trevas e a luz.

Tomando para si o exemplo de Antígona – “Como Antígona, a poesia do nosso tempo diz: ‘Eu sou aquela que não aprendeu a ceder aos desastres’”<sup>10</sup> – Sophia não se ausentou do combate contra a ditadura e contra a injustiça. Não se calou diante da repressão, nem fechou os olhos ao sofrimento do outro. Voltando-se para a história de seu tempo atual e presente, tampouco ficou restrita à historicidade ou ao imediatismo fugaz da literatura engajada. Aliando uma consciência católica a um modo helenístico de pensar a democracia e a justiça, não se calou como cidadã e como poeta. Como uma procelária – a ave mitológica que alerta aos navegantes sobre os perigos do mar e que “faz da insegurança a sua força/ E do risco de morrer seu alimento” (p. 505) –, ou como uma pitonisa grega, tal como a chamou Miguel Torga, lançou-se a um voo mais alto. Sophia Andresen representou seu tempo imediato e histórico não pela mera denotação descritiva, realista e mimética, mas por meio do imaginário, com uma poesia repleta de imagens ancestrais, símbolos, arquétipos e mitos, que indagam sobre a existência humana, sobre a vida e a morte, o tempo e o destino.

---

<sup>10</sup> “Arte poética III”, p. 894.

## 2. O PENSAMENTO SIMBÓLICO

A sociedade atual está cada vez mais mergulhada em novas imagens e imersa numa tecnologia audiovisual. Durante todo o dia é bombardeada por uma imensa quantidade de imagens e “mitos descontrolados” (cf. DURAND, 1995a): o discurso midiático, o jornalístico, o político, o literário, o entretenimento, enfim, toda uma rede de comunicação faz surgir a cada dia uma nova mitologia. Se é correto afirmar que a sociedade está farta de imagens e que o homem moderno é um produtor descontrolado de novos mitos e símbolos, é igualmente certo dizer que a produção acelerada e desenfreada de imagens fez surgir uma civilização sem conexão plena com o imaginário, pois muitas imagens veiculadas não comunicam nem geram encantamento. Elas não atribuem sentido à existência humana e são destituídas de qualquer verdade ou racionalidade. Mesmo imerso numa sociedade que faz da imagem um dos seus principais meio de comunicação e de entretenimento, o homem – sempre correndo o risco de se afogar “nas marés de imagens sufocantes – porque despidas de qualquer intenção hermenêutica” (DURAND, 1995a, p. 26) – ignora muitas dessas imagens e pouca relação de sentido estabelece com o imaginário.

Uma explicação possível para esse desencanto diante o imaginário pode estar na linha nascida a partir do pensamento racionalista que se manifestou na corrente científica saída do cartesianismo. Tudo é explicado racionalmente e por meio da objetividade e comprovação dos fatos. A verdade está instaurada na razão e na ciência, e tudo aquilo que foge dessa explicação é colocado em “quarentena” ou eleito a “louca da casa”, conforme expressões de Gilbert Durand (2012). Nesse cenário, a visão materialista e racionalista conduziu o sagrado, o mito, o símbolo ao universo do profano, da banalização e do simples consumo, destituindo-os de valor e de significado existencial. Os fatos ligados à existência e à ordem do universo são explicações objetivas e científicas que pouco acresce à condição existencial. Do alto do seu altar, a “deusa razão” conduziu o homem a uma alienação e ao vazio (TURCHI, 2003, p. 293).

O século XX, definido por Durand (2004) como a civilização da imagem, viu surgir e desenvolver um prodigioso avanço das técnicas de reprodução de imagens e de seus meios de transmissão, como também permitiu “o estudo dos processos de produção, transmissão e recepção, o ‘museu’ – que denominamos *imaginário* – de todas as imagens passadas,

possíveis, produzidas e a serem produzidas”<sup>11</sup> (p. 6, grifo do autor). Nesse sentido, se a sociedade moderna produz e consome indefinidamente e de forma banalizada uma série de imagens, ela igualmente traz o seu reverso.

Um movimento contrário surge no sentido de promover uma reinstauração entre o homem e o imaginário, compreendido não como aquilo que o distancia do real ou da verdade, mas como um modo de religar o homem ao oculto, ao maravilhamento diante do mistério que rege todo o universo, além de evidenciar que esse encantamento é tão verdadeiro e racionalista quanto o pensamento nascido do pensamento científico. Nesse caminho, por um lado, os cientistas “interrogam sobre a natureza, sobre o verdadeiro sentido da vida e terminam por aceitar uma mente ordenadora, preexistente, que domina o mundo, estando presente nele, e que, com a voz de seu espírito, atua na imaginação do homem” (TURCHI, 2003, p. 294). Por outro lado, ganha força e valorização o estudo antropológico, como uma ciência do homem que evidencia a existência de um paradigma específico que os mitos e os símbolos procuram dar expressão. O homem é visto, assim, como objeto da história e da cultura, mas ele também é definido por uma dimensão invisível e misteriosa, que a antropologia do imaginário busca representar, atuando como mediadora entre o imemorial e o temporal.

O imaginário antropológico, impulsionado pelos estudos de Durand, procura estudar o homem e as manifestações simbólicas em sua totalidade – para isso, recorre a outras ciências, como a psicologia, a medicina, a sociologia, a história, a literatura, etc., que nada mais são do que diferentes pontos de vista para o mesmo objeto: o homem. Este, através de variações dos seus símbolos, mitos e imagens revela-se o *mesmo* homem, de caráter universal, dotado de “sinais imaginários” baseados nos reflexos dominantes que, por sua vez, graças à faculdade de simbolização, altamente desenvolvida no *homo sapiens*, transformam-se em simbolização e atitudes imaginárias, representadas pelos arquétipos.

Ao longo de seus estudos Durand demonstrou que por meio do imaginário antropológico a ciência e a imaginação, a razão e a intuição, o mito e o *logos* dão-se as mãos. Assim, na contramão do pensamento racionalista e pragmático, o imaginário ergue-se como um modo de resistência. Uma resistência que possui uma longa tradição, pois em todos os momentos históricos, ao lado dos pensadores que erigiram seus pensamentos tendo como

---

<sup>11</sup> O termo “Museu imaginário” é tomado de empréstimo do livro *A voz do silêncio*, de A. Malraux, publicado em 1933, e refere-se à escala planetária da divulgação das imagens por meio dos meios rápidos de comunicação, os processos fotográficos, tipográficos, cinematográficos, a reprodução através dos livros, das cores etc., que permitiram o recenseamento de todas as imagens “num *Museu imaginário* generalizado a todas as manifestações culturais” (DURAND, 1995, p. 103).

único alicerce a verdade racionalista, erguia-se o pensamento daqueles que compreendiam o imaginário como fundamental para a compreensão do eu e do mundo. Assim, ao lado dos pensadores que tentaram excluir o imaginário do pensamento, a favor do estabelecimento de uma única Verdade e da proclamação de uma razão objetiva e cartesiana, têm-se aqueles que procuraram valorizar o pensamento simbólico, exaltaram a imaginação e o pensamento mítico, porque é certo que “sob a pressão iconoclasta, a imaginação humana – libido inalienável das configurações do sentido – nunca desaparece, mas se oculta ou se disfarça em alegorias superficiais, franjas sistemáticas toleradas pelo iconoclasmo, ou então se solta em exuberância inconsciente e ilimitada” (DURAND, 1995a, p. 30-31).

A fim de retomar os momentos mais significativos desta polêmica, apresenta-se na sequência uma síntese do percurso histórico do imaginário. Lembrando que entender tal percurso é, também em parte, compreender sua longa história de afirmação e negação, de simpatia e indiferença escrita pelos estudiosos e poetas ao longo do tempo. Acompanhar sua trajetória sinuosa é um convite para entender que nenhuma sociedade expulsa de fato o imaginário, os mitos e os símbolos, mas tem neles o seu alicerce histórico, social, cultural e literário, o seu manancial vital que rege o sentido da existência.

## 2.1. RECUOS E AVANÇOS

Em seus estudos, Durand (2004) estabelece uma linha histórica de embate entre aqueles que valorizam o imaginário e os iconoclastas. De acordo com ele, as duas mais antigas heranças de sua desvalorização estão no pensamento religioso monoteísta da Bíblia, mais precisamente o segundo mandamento de Moisés que proíbe criar qualquer imagem como substituto do divino, e no método socrático baseado na lógica binária (falso e verdadeiro), que exclui uma terceira solução. No jogo dialético filosófico, o universo imaginário não pode ser reduzido a uma afirmação falsa ou verdadeira, o que consequentemente levou a sua desvalorização ou a uma conceituação ambígua, por isso capaz de conduzir ao erro, à falsidade e à mentira. O terceiro elemento, negligenciado pela filosofia socrática, apenas ganhará importância e reconhecimento como detentor de sentido e verdade séculos depois, sobretudo a partir dos estudos de Freud, Eliade, Corbin e Bachelard. Este último pensador, por exemplo, refere-se às imagens como “focos de ambivalência” e defende a tese do “pluralismo coerente”, uma coerência dos plurais do imaginário que permite a convivência dos contrários (2013, p. 8).

Ao iconoclasmo religioso e ao método socrático uniram-se os sistemas filosóficos de Platão e Aristóteles. Desde então, os simpatizantes e os combatentes do imaginário encontraram respaldo num ou noutro filósofo grego. A interpretação ocidentalizada da filosofia de Platão habituou colocar em tensão *muthos* e *logos*, afirmando ser aquele mera narrativas falsas e absurdas, que nada favoreciam a religião e a moral. Entretanto, como muitos estudiosos de Platão estabelecem<sup>12</sup>, não há um abismo entre os termos, pelo contrário, em muitos momentos os dois se conjugam e seria preciso, para uma melhor compreensão, um estudo e uma análise cuidadosa deles. Em *Fédon*, por exemplo, ele põe na boca de Sócrates – personagem inventando, não nos esqueçamos<sup>13</sup> –, narrativas míticas; em outros momentos opõe *muthos* ao *logos*: “julguei que um poeta para ser verdadeiramente um poeta deve empregar mitos e não raciocínios” (PLATÃO, 1972, p. 67, 60c). Assim, a tradição ocidental acostudou-se a ver o poeta como criador de mitos e o filósofo, de *logos*.

Platão, no entanto, percebeu que certas questões, como a existência da alma, do além, da morte e do amor, são verdades indemonstráveis através da via do raciocínio dialético, mas são acessíveis graças a uma linguagem mítica. Nesse sentido, o filósofo procurou conceder ao pensamento simbólico certa legitimidade, a ponto de “manifestar seus próprios mitos, novos mitos: da alma, do esquecimento e da recordação, do nascimento do mundo e da vida no além” (TURCHI, 2003, p. 14). Como observa Mircea Eliade (2007, p. 111), Platão reinterpreta as narrativas míticas “a fim de articulá-las em seu sistema filosófico”, tanto que muitas de suas descrições filosóficas podem ser consideradas um tipo de “ontologia arcaica” e, conforme continua, mesmo “a teoria das Ideias e a *anamnesis* platônica podem ser comparadas ao comportamento do homem das sociedades arcaicas e tradicionais”. Platão propõe, e o apelo constante aos mitos comprova, a “recondução dos objetos sensíveis ao mundo das ideias que, longe ser uma memória vulgar, é pelo contrário, uma imaginação epifânica” (DURAND, 1995, p. 24). O que equivale dizer que a filosofia platônica está vincada de linguagem simbólica e de mitologia.

Aristóteles, por sua vez, emprega a palavra *muthos* com sentidos diversos, contribuindo para enriquecer/embaralhar o seu significado: na *Poética* define mito como “imitação de ações; e por ‘mito’ entendo a composição dos atos” (ARISTÓTELES, 1991, s/p), ou seja, o que comumente designa-se enredo; e em *Ética a Nicômaco*, os mitos são “histórias contadas por aqueles que perdem o dia jogando conversa fora, o *philómuthos*, o

<sup>12</sup> Cf. Izabela Bocayuva (2010) e Donaldo Schüller (1998).

<sup>13</sup> “Como Sócrates não existe mais, Platão pode reinventá-lo. Começa assim a atividade ficcional de Platão” (SCHÜLER, 1998, p. 323).

conversador”. Em *Metafísica* (2005, I, 2), o filósofo diz que “aquele que ama o mito também é, de certo, modo filósofo”. Para Aristóteles, portanto, mito possui significados distintos, embora a tradição ocidental, fortemente edificada nas ideias aristotélicas, erigiu o mito como ficção, ilusão, mentira, discurso contrário à verdade.

Durante toda a Idade Média, a cultura ocidental tentará conciliar as ideias platônicas e aristotélicas ao universo cristão. De um lado, o racionalismo de Aristóteles é assimilado por Tomás de Aquino que, como autoridade oficial da Igreja e de toda a escolástica dos séculos XIII e XIV, reduzirá as imagens visionárias do Livro Sagrado a uma empobrecida argumentação racional, baseada quase exclusivamente no valor didático e ilustrativo – tal compreensão do imaginário presente no texto religioso representa uma verdadeira “desespirtualização iconoclasta” empreendida pela pedagogia aristotélica e averroisante da cristandade medieval (cf. DURAND, 1995a). Do outro lado, a herança platônica permanecia viva, sobretudo, por meio do mito da alma, que representou “a capacidade de resistir ao processo de racionalização integral do ser e até de se infiltrar novamente e dominar progressivamente, a partir do núcleo, o cosmos racionalizado. Foi aqui que se inseriu a possibilidade da sua aceitação por parte da religião cristã, que nela encontrou, por assim dizer, a cama feita” (JAEGER, 1995, p. 192). A filosofia platônica ainda foi aceita porque sua distinção entre o mundo sensível e inteligível encontrou respaldo na própria interpretação do Evangelho de João: “Cristo é o Verbo (Logos) de Deus encarnado para a redenção do gênero humano” (TURCHI, 2003, p. 15). Tal assimilação foi aceita por João Damasceno ou São João que partiu em defesa da veneração das imagens de Cristo e da Virgem Maria, assinalando uma espécie de “estética da imagem santa”, uma verdadeira “resistência à destruição da imagem pretendida por Bizâncio e que introduziu no seio do monoteísmo judeu as variantes politeístas”, bem como a “floração do culto à imaginária sacra gótica” repleta de símbolos e de estátuas (DURAND, 2004, p. 18). As grandes e ornamentadas catedrais surgidas a partir dos séculos XIII e XIV, com suas estátuas, vitrais e iluminuras, não deixaram de contribuir para uma valorização das imagens, dos símbolos e dos mitos cristãos.

Com o surgimento da ciência moderna, o imaginário tende a não ser reconhecido como princípio lógico e verdadeiro, pois tudo aquilo que não configurava um “fato”, tudo o que não é fruto da observação e da experiência, tudo o que não pode ser analisado pela percepção e pela compreensão, enfim, tudo o que permanece desconhecido e misterioso, como Deus, a Morte e o Além, tudo isso é considerado uma antinomia da Razão e, portanto, negligenciado. Como observa Durand (2004, p. 14), o “fato”, aliado ao argumento racional,



surge como outro obstáculo para um imaginário cada vez mais confundido com o delírio, o fantasma do sonho e o irracional”.

Mesmo no tempo atual, muitos pensadores continuam a situar a ciência no polo antagônico ao imaginário e em constante luta com o pensamento simbólico, sendo este excluído dos processos intelectuais, uma vez que o único método aceito para alcançar a verdade é o científico, com seu racionalismo e seu empirismo. Essa polarização encontra, ainda, sobrevivência na atualidade. Entretanto, não se deve colocar de um lado do ringue a mentalidade científica e, de outro, o imaginário, pois não se trata de dois campos antagônicos. Como sentencia Durand (1995a, p. 26) o suposto pensamento científico parece ser antes “uma ilusão supersticiosa mantida pela pedagogia escolar universitária do Ocidente, mas que não corresponde absolutamente ao balanço profundo da alma ocidental e contemporânea média”, ou seja, é pura “ficção pedagógica”. Também Ernest Cassirer (2003) compartilha o mesmo pensamento, ao afirmar que os passos mais rudimentares, os rituais mágicos e religiosos dos primeiros homens não são distintos da experiência física ou química de um cientista, porque os princípios do pensamento são os mesmos no curandeiro, no feiticeiro ou no cientista. Portanto, há analogia entre o pensamento mágico primitivo e o pensamento científico, uma vez que ambos “expressam o mesmo desejo da natureza humana de compreender a realidade, de viver num universo ordenado e de superar o estado caótico em que as coisas e as ideias ainda não assumiram forma e estrutura definidas” (CASSIRER, 2003, p. 33). Isto porque o homem “civilizado” e o “não-civilizado” pertencem a mesma espécie *homo sapiens*.

O despontar para uma valorização do imaginário e do potencial imaginativo do homem surge, sobretudo, graças aos movimentos pré-romântico e romântico, aos sistemas filosóficos de Schelling, Schopenhauer, Hegel e aos poetas Baudelaire, Novalis, Rimbaud e Hölderlin. Em especial, Maria Zaira Turchi (2003, p. 18) destaca a primazia dada por Rousseau ao culto da sensibilidade como condutora da emoção:

sentimento [a emoção] que só é verdadeiro se for direto e violento, sem sofrer a orientação do pensamento. Partindo desta teoria, foi possível aos pré-românticos e aos românticos reconstruir um mundo emotivo de sonho, de visões, de mitos onde se insurgem as palavras mais caras aos homens, joguetes de uma avalanche de imagens contra as quais não há defesa.

Também o poeta inglês Coleridge compreendeu que o imaginário não possui apenas a função reprodutora, não reproduz mimeticamente as sensações, mas possui um papel criador. Nesse sentido, o imaginário fornece não apenas a ideia, ou torna sensível a ideia, mas

sobretudo traduz-se como um impulso ativo no processo de criação. Coleridge não apenas reencontrou a “filosofia platônica do imaginário”, como antecipou muito da problemática moderna sobre o imaginário ao destacar que este não se opõe ao pensamento racionalista, mas eleva-se à categoria de símbolo hermenêutico, perspectiva extremamente importante porque estabeleceu uma unidade ao domínio do imaginal<sup>14</sup>, diferenciando-o do delírio onírico ou patológico (DURAND, 1995a).

Desse modo, elevando o imaginário a uma vertente criadora, dois campos de investigação se alargam: o literário e o científico. No primeiro, tem-se a valorização do mito e do símbolo empreendida pela filosofia e estética românticas, no segundo, o imaginário, convertido em símbolo, será objeto da psicanálise – manifestação do eu profundo, conforme caminho trilhado por Freud – ou objeto de estudo da recém-criada etnologia ou antropologia social. Essas duas ciências são consideradas de importância essencial para a valorização e para o estudo do imaginário – não se pode esquecer que elas “pretendem ser ciências e ao mesmo tempo colocam no centro da sua atenção os conteúdos imaginários do sonho, do delírio ou do mito” (DURAND, 1995a, p. 35). Foi, portanto, através da contribuição da psicanálise e da antropologia social que o imaginário simbólico recuperou sua importância, rompendo com séculos de desconfiança. Tais ciências, de forma mais emblemática, recordaram ao homem que parte da sua representação aproximava-se do universo do sonho e dos delírios dos neuróticos, do pensamento mítico dos “primitivos” e que este modo de pensar é saudável e racional.

Coube a Freud o papel de impulsionador dessa lembrança, pois através de suas experiências terapêuticas pode comprovar a importância das imagens do inconsciente, como destaca Durand (2004, p. 35-36):

A ideia e as experiências do “funcionamento concreto do pensamento” comprovaram que o psiquismo humano não funciona apenas à luz da percepção imediata e de um encadeamento racional de ideias, mas, também, na penumbra ou na noite de um inconsciente, revelando, aqui e ali, as imagens irracionais do sonho, da neurose ou da criação poética.

A partir dos estudos de Freud, o imaginário perde seu caráter insignificante e desvalorizado, atribuído pelo racionalismo clássico, e transforma-se numa importante ferramenta para alcançar a parte mais oculta do psiquismo, atribuindo a ele interpretação

---

<sup>14</sup> O termo *imaginal*, emprestado de Henry Corbin, é definido como o lugar das epifanias, da plena revelação do Ser. “O imaginal transcende e ordena todas as outras atividades da consciência” (DURAND, 1995a, p. 39).

lógica e racionalista. Porém, apesar dos vários pontos positivos de seus estudos, Durand (2004) aponta que o imaginário freudiano ainda tinha um valor limitado, pois estava atrelado à libido, sendo apenas uma espécie de indicador de pulsões reprimidas. Freud torna a imagem “maculada de anomalia” porque a reduz “a um simples espelho vergonhoso do órgão sexual, como também reduz ainda mais profundamente a imagem a um mero espelho de uma sexualidade mutilada *semelhante* aos modelos fornecidos pelas etapas da imaturação sexual da infância” (2004, p. 40, grifo do autor). A imaginação, contudo, não pode ser reduzida àquilo que a sociedade tornou tabu, ela não é uma mera representação de pulsões e recalcamientos, mas antes se constitui como um fenômeno de liberdade e de criação.

A psicanálise de Freud reduziu, assim, o símbolo à categoria de signo, às vezes, em alguns casos, à categoria da alegoria – muitos discípulos de Freud buscaram afastar-se dessa limitação e desse reducionismo, demonstrando que as imagens pertencentes ao universo do imaginário não estavam limitadas a uma única libido e que, também, para além de ser apenas expressão/mensagem de um recalcamiento neurótico, o psiquismo normal possuía uma função autônoma, construtiva e poética. Nesse ir além, Jung irá desenvolver seus estudos sobre inconsciente coletivo e arquétipos.

Também assume papel relevante na valorização do pensamento simbólico o nascimento e o desenvolvimento de uma sociologia do imaginário, graças, sobretudo, às pesquisas de Lévi-Strauss. Ele afirma que “os homens sempre souberam pensar muito bem” e que em cada homem subsiste um patrimônio ‘selvagem’ infinitamente respeitável e precioso” (DURAND, 2004, p. 50). Trata-se de um momento decisivo que impulsionou os estudos sobre antigas civilizações como também a descoberta de novas culturas: a descoberta, por exemplo, de antigos sítios funerários decorados evidenciou que o homem das sociedades arcaicas compreendia a morte em sua dimensão ritualística e simbólica. É o primeiro passo para lembrar a existência do *homo symbolicus* desde as suas origens mais antigas, afastando as antigas civilizações das ideias de barbárie, de crueldade e de incultura. Elas não são mais definidas em oposição à civilizada cultura europeia, mas conquistaram um lugar até então ignorado, não só como objeto privilegiado nos estudos sociológicos, mas acima de tudo como culturas constituídas de pensamento lógico e simbólico.

Mesmo com valiosas contribuições, a psicanálise e a antropologia são consideradas hermenêuticas redutoras, pois ainda compreendiam o imaginário como um “simbolismo sem mistérios” (cf. DURAND, 2004). Em contrapartida, o Romantismo, o Simbolismo e o Surrealismo são “as psicologias das profundezas”, pois foram os grandes responsáveis pelos movimentos de defesa e afirmação do imaginário, ao promoverem progressivamente uma

ressignificação positiva do sonho, do mundo onírico, da imaginação. Como observa Turchi (2003, p. 21), embora a psicanálise e a etnologia promovessem o imaginário como lugar privilegiado de estudos e análise, a primazia de elevá-lo a voos mais altos deve-se à literatura, pois mesmo as duas ciências tendo escandalizado a tradição científica com a valorização do onírico e do “pensamento selvagem”, ainda estão presas a “fatos reais típicos do método positivista”, enquanto a literatura “teve a ousadia de beirar a fronteira do incompreensível”.

Em resumo, durante a tradição ocidental, coexistiu um embate entre os simpatizantes e os combatentes do imaginário. Um mesmo período histórico revela-se como um rosto de dupla face: enquanto alguns viram o pensamento simbólico com desprezo, outros defenderam a sua significação. Embora os defensores estivessem presentes e contribuindo para a permanência do imaginário na cultura ocidental, sua valorização no campo das artes e do pensamento filosófico encontrará grande respaldo e uma maior contribuição teórica com as “hermenêuticas instauradoras”, como as denominou Durand (2004), que compreende os estudos de Ernest Cassirer, Carl Jung, Mircea Eliade e Gaston Bachelard, pensadores que herdaram e desenvolveram aquilo que Coleridge havia denominado de imaginação ativa/criadora, revelando o seu lugar central na constituição do pensamento e da individualidade do homem.

Na contramão do pensamento positivista do século XIX e de seu realismo ingênuo, Cassirer irá adotar um posicionamento moderno fundamentado no ceticismo da linguagem ao afirmar que toda a apreensão do real, em toda a sua concreta e múltipla totalidade, é impossível de ser representada de forma fideísta. A realidade apenas pode ser captada ou de alguma forma retida por meio do signo que, por sua vez, é simbólico: “todo signo esconde em si o estigma da mediação, o que o obriga a encobrir aquilo que pretende manifestar” (CASSIRER, 2013, p. 21). A linguagem, nesse sentido, não abarca completamente o acontecimento subjetivo ou objetivo; o que ela retém não é a vida em sua plenitude e totalidade, mas apenas uma ilusão. O real, portanto, somente pode ser captado ou tornado visível e acessível para o homem através das formas simbólicas.

Deste ponto de vista, o mito, a arte, a linguagem e a ciência aparecem como símbolos: não no sentido de que designam na forma de imagem, na alegoria indicadora e explicadora, um real existente, mas sim, no sentido de que cada uma delas gera e parteja seu próprio mundo significativo. Neste domínio, apresenta-se este autodesdobramento do espírito, em virtude do qual só existe uma “realidade”; um Ser organizado e definido. Consequentemente, as formas simbólicas especiais não são imitações, e sim, órgãos dessa realidade, posto que,

só por meio delas, o real pode converter-se em objeto de captação intelectual e, destarte, tornar-se visível para nós (CASSIRER, 2013, p. 22).

Afastando-se, portanto, do modelo realista e objetivo de grande parte dos intelectuais do século XIX, aceitando que o real apenas pode ser expresso pela via das formas simbólicas, que não imitam o real, mas são “órgãos” do real, Cassirer afirma que embora todas essas formas contribuam organicamente para a construção do real, cada uma possui sua função e seu trabalho próprio, sendo preciso compreendê-las em sua relação de dependência e independência. Dentro desse novo contexto, a ligação entre linguagem e mito recebe uma ressignificação. Se existe uma unidade entre as várias formas simbólicas – a atividade simbolizante do homem –, existe, por outro lado, uma relação dialética, pois, como continua Cassirer, existe uma multiplicidade e uma polimorfia das partes constituintes. Cada forma simbólica tem, assim, sua forma de ver peculiar, embora todas sejam incapazes de descrever realisticamente as coisas e o mundo. A arte, o mito, a ciência, a linguagem, denominados de “protofenômenos do espírito”, não podem ser explicados ou reportados a algo que não eles próprios (CASSIRER, 2013).

Cassirer compreendeu que o homem antes de ser um *Homo sapiens* é um *Animal symbolicum*. Ao estudar os mitos, a magia, a religião e a linguagem, ao associar a filosofia ao simbólico, Cassirer demonstrou que a consciência humana não é apresentável, mas sim representável, e que o universo simbólico é capaz de modelar o mundo objetivo, as percepções e as lembranças, o que equivale afirmar que a objetividade é uma meta nunca plenamente alcançada. Esses estudos influenciaram fortemente a valorização do imaginário em todos os campos do saber. De acordo com Durand (1995a), pensador fortemente influenciado pelas ideias de Cassirer, a afirmação de que o pensamento é dotado de “prenhez simbólica”, que carrega inelutavelmente o sentido, foi fundamental para o entendimento do símbolo, visto a partir de então como um elemento concreto e indireto ao mesmo tempo, como um dado primordial da consciência humana.

Jung também contribuiu para os estudos do imaginário antropológico. Afastando-se da ideia freudiana, que interpretava o imaginário como um impulso recalcado ou complexo sexual, defendeu o conceito de imaginário como pertencente ao domínio do inconsciente mais profundo, o inconsciente coletivo, constituído de imagens primordiais chamadas de arquétipos – que Freud designou de “resíduos arcaicos: formas mentais cuja presença não encontra explicação alguma na vida do indivíduo e que parecem, antes, formas primitivas e inatas, representando uma herança do espírito humano” (JUNG, 2016, p. 82). Jung destacou a

importância que os símbolos e os arquétipos exercem na construção da imaginação e no processo de individualização, ou seja, definiu a imagem como um modelo de autoconstrução (ou “individualização”) da psique e como lugar de reunião de contrários. Segundo sua definição “uma palavra ou uma imagem é simbólica quando implica alguma coisa além do seu significado manifesto e imediato. Esta palavra ou esta imagem tem um aspecto ‘inconsciente’ mais amplo, que nunca é precisamente definido ou inteiramente explicado. E nem podemos ter esperanças de defini-lo” (2016, p. 19). Há, portanto, uma parte do símbolo cuja explicação nunca atende plenamente uma evidência concreta, por isso muitas coisas que fogem da compreensão humana são explicadas pela via do imaginário.

Nesse sentido, a imagem abandona seu traço único e ganha pluralidade – um conceito semelhante ao formulado por Bachelard (1993), acerca do pluralismo coerente das imagens que permite uma convivência dos contrários. Outro ponto que aproxima Jung e Bachelard é a afirmação do poder equilibrante do símbolo ou da atividade psíquica simbólica: para aquele “a doença mental seria um processo de desimbolização”, já para este o símbolo garante o “certificado de boa saúde simbolista” (cf. DURAND, 1995a, p. 38). A imaginação é vista, então, como fator de equilíbrio psicossocial e não mais a “louca da casa”. O imaginário recupera o seu lugar de mediador do pensamento objetivo e ocupa lugar de destaque como objeto de estudo científico.

Contudo, o estudioso que mais exerceu influência na teoria do imaginário antropológico proposta por Durand foi Bachelard, para quem o simbólico é compreendido como uma fenomenologia dinâmica. A fim de desfazer uma série de equívocos instaurados por uma longa tradição, sobretudo na psicologia clássica, Bachelard (1993, p. 17) observa que a palavra *imagem* carregou vários sentidos: “veem-se imagens, reproduzem-se imagens, guardam-se imagens na memória. A imagem é tudo, salvo um produto da imaginação”. Afastando-se do pensamento de Bergson que, para o autor, confundiu imaginação e memória, considera a imaginação como “a faculdade de produzir imagens” e, acima de tudo, “como uma potência maior da riqueza humana” (p. 18).

Em *A poética do espaço*, o autor propõe um estudo da imagem a partir da fenomenologia, buscando compreendê-las em seu estágio inicial, antes mesmo do pensamento. Nesse sentido, a imagem é “um produto direto do coração, da alma, do ser do homem tomado em sua atualidade” (BACHELARD, 1993, p. 2). É algo que nasce das profundezas da consciência, mas que tem como ponto de partida a consciência ou uma realidade específica. Mas ela não deve ser considerada como um objeto ou seu substituto, e sim como um produto da criação do poeta. A imagem é, portanto, objeto criador e não uma



mera reprodução, por isso ela está intimamente relacionada à imaginação – tal definição assemelha-se ao conceito de imaginal citado anteriormente.

Bachelard – um “racionalista com uma alma” (cf. DURAND, 1995) – diferencia a imagem percebida e a imagem criada: “são duas instâncias psíquicas muito diferentes e seria preciso uma palavra especial para designar a *imagem imaginada*. Tudo aquilo que é dito nos manuais sobre a imaginação reprodutora deve ser creditado à percepção e à memória. A imaginação criadora tem funções totalmente diferentes daquelas da imaginação reprodutora” (2013, p. 2-3, grifos do autor). A função essencial da imagem criada é nomeada por ele de “função irreal”, tão útil quanto a função do real, pois ela possui uma realidade física e outra psíquica. Nesse caminho traçado por Bachelard, para o estudo da imagem poética, o poema assume uma importância essencial, pois é tecido de real e de irreal, atendendo, então, às duas funções psíquicas. E acima de tudo é função da imagem poética acordar o leitor do seu automatismo.

Dessa forma, a imaginação não é faculdade de “formar” imagens, mas sim de “deformar” as cópias oferecidas pela percepção. Trata-se, assim, de um “dinamismo reformador das sensações”.

Pretende-se sempre que a imaginação seja a faculdade de *formar* imagens. Ora, ela é antes a faculdade de *deformar* as imagens fornecidas pela percepção, é sobretudo a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, de *mudar* as imagens. Se não há mudança de imagens, união esperada das imagens, não há imaginação, não há *ação imaginante*. Se uma imagem presente não faz pensar numa imagem *ausente*, se uma imagem ocasional não determina uma prodigalidade de imagens aberrantes, uma explosão de imagens, não há imaginação (BACHELARD, 2001, p. 1, grifos do autor).

Bachelard elege como ponto de partida documentos e imagens poéticas dos quatro elementos. A cosmologia simbólica foi objeto de investigação do autor durante muitos anos, como comprovam seus livros sobre os quatro elementos ou sobre a cosmologia das matérias. Sua pesquisa busca entender a imagem poética a partir do *logos*, pois “não chegamos a meditar numa região que estaria antes da linguagem”, a imagem é um acontecimento do *logos poético* – ao contrário do psicanalista que procura compreender a imagem intelectualizando-a e relacionando-a a um contexto, o que equivale a dizer que “ele a traduz para uma outra linguagem que não o *logos poético*. Nunca, então, se poderia dizer com mais justiça: ‘*traduttore, traditore*’” (BACHELARD, 1993, p. 8).

Ao lado da importância das pesquisas de Bachelard na conceituação do imaginário antropológico, destacam-se também os estudos de Henry Corbin e Mircea Eliade. De acordo com Durand (2004, p. 75) eles foram fundamentais porque demonstraram o imaginário como o lugar das “aparições (hierofanias) do ‘religioso’ no centro do pensamento humano”. Corbin definiu a imaginação como “mediatriz”, como via de acesso às teofanias, ao lugar da realização plena e completa do Ser – denominado de “imaginal”; Eliade, por sua vez, demonstrou que “a história das religiões” revela a perenidade das imagens e dos mitos fundadores do fenômeno religioso” (DURAND, 2004, p. 74) e que tais imagens e símbolos possuem uma lógica coerente e sistemática.

As pesquisas de Durand compartilham, em vários momentos, das contribuições teóricas de Cassirer, Freud, Jung, Bachelard, Corbin e Eliade. São esses pensadores que mais influenciaram sua conceituação de imaginário antropológico, uma abordagem que leva em consideração um estudo interdisciplinar. No item seguinte, apresentam-se os principais pontos da antropologia do imaginário, conforme formulada por Durand.

## 2.2. O IMAGINÁRIO COMO COMBATE CONTRA O TEMPO

Vários pensadores, como sintetizado no percurso descrito anteriormente, procuraram reconhecer o imaginário como uma faculdade humana, que guarda também sua lógica, tão importante quanto o pensamento racional e científico. Dentro dessa perspectiva, destaca-se o poeta Baudelaire, que definiu a imaginação como a “rainha das faculdades mentais” porque composta de uma correspondência universal: “Que misteriosa faculdade é essa rainha das faculdades! [...] A imaginação é a rainha do verdadeiro, e o possível é uma das esferas do verdadeiro [...] todo o universo visível é apenas um lugar de imagens e de signos aos quais a imaginação deverá atribuir um lugar e um valor relativos” (1995, p. 804-809). Tal definição foi retomada por Durand (1995a, p. 40) que atribui à imaginação o papel de doadora de sentido e de mediatriz no processo de simbolização: “por ela o pensamento do homem escapa da alienação dos objetos que o desviam, como dos sonhos e delírios que o pervertem e englobam nos desejos tomados por realidade”. Ele adota, assim, uma perspectiva simbólica ao estudar os arquétipos fundamentais da imaginação humana, a partir de uma compreensão do símbolo em sua dimensão semântica e não no campo da semiologia, daí o símbolo possuir mais que um sentido arbitrário ou “artificialmente dado” e possuir “um essencial e espontâneo

poder de repercussão” (DURAND, 2012, p. 31)<sup>15</sup>. A imagem não constitui, então, um signo arbitrário, e sim um símbolo que guarda homogeneidade entre significante e significado.

Durand propõe, ao categorizar e classificar os grandes símbolos da imaginação, que não se deve procurar uma explicação partindo apenas de elementos extrínsecos, mas a partir dos comportamentos elementares do psiquismo humano. Para isso, envereda pelos caminhos da antropologia, compreendida em seu sentido atual: como o “conjunto das ciências que estudam a espécie *homo sapiens*” e adota o posicionamento pleno do antropólogo, “para o qual nada de humano dever ser estranho” (DURAND, 2012, p. 40). Em suma, sua posição é se colocar naquilo que chama de “trajeto antropológico”: o imaginário deve ser compreendido como uma incessante troca entre as pulsões subjetivas e os eventos objetivos que emanam do meio cósmico e social. Nesse sentido, compreende o imaginário como um trajeto entre os impulsos biopsíquicos ou o gesto pulsional, e o meio material e social, compreensão que o autor colhe a partir do conceito de “viagem imaginária”, definida por Bachelard em *O ar e os sonhos*.

Segundo Bachelard (2001, p. 4-5) os poetas podem nos conduzir a diferentes tipos de viagem imaginária. Alguns transportam os leitores a um mundo real, mas carregam e sobrecarregam de beleza o real e a vida cotidiana, atribuindo a eles algo de pitoresco. “Não desprezemos essa viagem ao país do real [...]. Uma realidade iluminada por um poeta tem pelo menos a novidade de uma nova iluminação. [...] há neste velho mundo, portanto, flores que tínhamos visto mal”. Outros poetas convidam a outra viagem, a verdadeira viagem da imaginação: “A verdadeira viagem da imaginação é a viagem ao país do imaginário, no próprio domínio do imaginário”. O que Bachelard (2001, p. 5) admite, partindo desse princípio, é um trajeto desenhado pelo imaginário enquanto imanência do imaginário no real, ou o trajeto contínuo do real ao imaginário, entendendo o real como “*um bom condutor do real*” (grifos do autor). Trajeto que é reversível, uma vez que o meio material revela a postura ou o gesto adotado, se de dureza, de fluidez ou de queimadura. Por isso, a imaginação de um movimento pede a imaginação de uma matéria, ou seja, há uma troca recíproca entre o gesto e o meio. É nesse sentido que Durand pensa o caminho antropológico, como constante e insistente troca entre o subjetivo e o objetivo, entre o real e o imaginário, entre a imaginação do movimento e a da matéria, entre os gestos dominantes e a imaginação.

---

<sup>15</sup> Tal compreensão parte de Bachelard (1993, p. 2-3), para quem a imagem poética guarda uma repercussão, ou seja, apesar da imagem referida pelo poeta não se caracterizar por um passado, ela repercute no leitor, enraíza-se nele, é reconhecida, possibilitando a comunicação.

Para sistematizar sua classificação do imaginário simbólico, além do conceito bachelardiano de viagem imaginária, Durand parte, também, da teoria da reflexologia russa ou dos reflexos dominantes, iniciada por Pavlov e depois desenvolvida pela Escola de Leningrado, sobretudo por Betcherev. Tais estudos conduziram à descoberta de três dominantes – postural, nutrição e sexual – que reúnem as representações simbólicas. Em *As estruturas antropológicas do imaginário*, o autor estabelece uma relação entre os gestos corporais e as atitudes imaginativas, porque para ele “a palavra é um gesto” e este antecede a própria palavra e a escrita, pois o gesto é instintivo e pré-reflexivo (1996, p. 44).

A reflexologia estabeleceu, portanto, a existência de um consenso *específico* arcaico, denominado de sinais imaginários, os *Urbilder*:

existem realmente *Urbilder* no *sapiens sapiens* que se baseiam nas estruturas de “reflexos dominantes”: tanto aquelas – que partilhamos com grande número de seres vivos – que se encontram integradas no “reflexos de deglutição e de nutrição”, como aquelas que estão integradas no processo dos “reflexos copulativos” e da ritmáanse que a ele se encontra ligada e, por último, aquelas que se afiguram bem mais específicas – a partir do *homo erectus* – dos hominídeos: “os reflexos dominantes posturais” (DURAND, 1996, p. 152).

Estes três eixos comportamentais, ou três grandes esquemas – os reflexos dominantes de nutrição, copulação e postural – são integrados e codificados pela faculdade de simbolização do *homo sapiens* e formam o *Urgrund* (fundamento primordial) de toda a simbolização humana, agrupada ao redor de uma constelação de imagens, arquétipos, mitos e símbolos organizados em dois regimes: o diurno e o noturno. Essas imagens são dinâmicas e plurais, o que “permite escapar ao terrorismo intelectual de tantos dos nossos detratores contemporâneos, verdadeiros inquisidores em nome de uma *só* verdade, de uma *única* razão, de uma *única* história...” (DURAND, 1996, p. 152, grifos do autor) – aproxima-se mais uma vez da ideia de pluralismo coerente definido por Bachelard.

A partir das três dominantes, as representações simbólicas vão se organizar em esquemas, sendo que cada gesto implica uma matéria e, ao mesmo tempo, um material imaginário, um instrumento ou um utensílio:

É assim que o primeiro gesto, a dominante postural, exige as matérias luminosas, visuais e as técnicas de separação, de purificação, de que as armas, as flechas, os gládios são símbolos frequentes. O segundo gesto, ligado à descida digestiva, implica as matérias da profundidade; a água ou a terra cavernosa suscita os utensílios continentais, as taças e

os cofres, e faz tender para aos devaneios técnicos da bebida ou do alimento. Enfim, os gestos rítmicos, de que a sexualidade é o modelo natural acabado, projetam-se nos ritmos sazonais e no seu cortejo astral, anexando todos os substitutos técnicos do ciclo: a roda de fiar, a vasilha onde se bate a manteiga e o isqueiro, e, por fim, sobredeterminam toda a fricção tecnológica pela rítmica sexual (DURAND, 2012, p. 54-55).

Adotando, portanto, a tripartição reflexológica, o autor estabelece em seguida uma classificação bipartida para o imaginário simbólico: o regime diurno e o noturno. Para ele, tal classificação consegue abarcar as motivações antropológicas e não está em desacordo com o reconhecimento da existência de três dominantes, pois a psicanálise considera as dominantes digestiva e sexual muito familiares. Assim, Durand explica que o regime diurno está relacionado à dominante postural, à tecnologia das armas, à sociologia do soberano, do mago e do guerreiro, aos rituais de elevação e de purificação; já o regime noturno relaciona-se às dominantes digestiva e sexual, sendo que a primeira admite as técnicas do continente e do habitat, os valores alimentares e digestivos e a sociologia matricial (o que o autor irá denominar de regime noturno místico), e a segunda, a dominante sexual, integra as técnicas do ciclo, do calendário agrícola e a da indústria têxtil, os símbolos naturais ou artificiais do retorno, os mitos e os dramas astrobiológicos (o regime noturno sintético). O autor reitera que tais classificação e estudo apenas são possíveis porque parte do princípio de que a imagem não é signo, embora tenha materialmente o seu sentido, ou seja, parte de uma concepção simbólica da imaginação.

Todas as imagens agrupadas nesses dois regimes traduzem o mesmo desejo de eufemização diante da morte e do tempo, o que diferencia um regime do outro é a atitude adotada pelo homem face essa existência mortal: se diairética<sup>16</sup> ou eufêmica por excelência. Concebendo, portanto, o imaginário como uma forma simbólica de se elevar contra a morte e o tempo, Durand (2012) define duas atitudes imaginativas inventariadas pelo homem para enfrentar sua temporalidade: uma de combate ou de tensão polêmica, o que revela o caráter antitético das imagens e a postura heroica, atitude própria do regime diurno; e a outra que procura transmutar os aspectos terríveis e angustiantes em imagens positivas, busca eufemizar a temporalidade e constituir uma espécie de “antídoto do tempo”, definidora do regime noturno.

---

<sup>16</sup> O termo *diairético* é utilizado por Durand (2012) para identificar símbolos e esquemas que expressam o sentido de divisão, separação, distinção.

O regime diurno é definido como “regime heroico da antítese”, pois nele as imagens surgem polarizadas, o que implica numa atitude diáirética ou num desejo de purificação e separação, por isso os símbolos surgem como negativos e positivos. O polo negativo é representado pelos símbolos teriomorfos<sup>17</sup> (imagens de animais que em várias mitologias e religiões guardam sentidos nefastos e terríveis); pelos símbolos nictomorfos (imagens da noite ou das trevas nefastas que se opõem ao dia e configuram-se como espaços tenebrosos, convertendo-se em trevas infernais); e pelos símbolos catamorfos (imagens da queda ou do abismo, sendo o nascimento uma primeira experiência terrível da queda e do medo). Durand (2012) expõe numerosos exemplos desses símbolos negativos para demonstrar o medo e a angústia do homem diante os aspectos horrendos das trevas. Mas imaginá-los é já propor um convite imaginário para uma “terapêutica pela imagem”<sup>18</sup>: imaginar a temporalidade diante dos animais monstruosos, da noite nefasta e da queda abismal é paradoxalmente dominá-los por meio de um imaginário heroico, combativo e luminoso; imaginar simbolicamente as trevas e seus monstros é já imaginar uma possibilidade de vencê-los pelas imagens da luz; simbolizar uma angústia é, assim, o primeiro passo para já domá-la. Dessa forma, todo imaginário tenebroso é, em contrapartida, um convite para exorcizá-lo, atrair “o tempo ao terreno onde poderá vencê-lo com toda facilidade” e, assim, “enquanto projeta a hipérbole assustadora dos monstros da morte, afia em segredo as armas que abaterão o Dragão” (DURAND, 2012, p. 123). Em suma, trata-se de empreender, por meio do imaginário, uma espécie de fuga diante do tempo ou da morte. O caminhar para a eufemização revela que as antíteses do animal assustador, da queda abismal e da noite nefasta encontram seu contraponto no esquema ascensional e no arquétipo da luz, nos símbolos positivos do cetro e do gládio, provenientes do Tarô<sup>19</sup>.

As constelações simbólicas organizadas em torno dos símbolos do cetro e do gládio correspondem ao gesto reflexo postural: “verticalização e esforço de levantar o busto, visão e, por fim, tato manipulatório permitido pela liberação postural da mão humana” (DURAND, 2012, p. 124). O homem primeiro se levantou para melhor separar, discernir e ter as mãos

<sup>17</sup> Teriomorfo deriva do grego *thérion*, animal selvagem (cf. BRUNEL, 1997, p. 73).

<sup>18</sup> A terapêutica da imagem alisa-se, na poesia de Sophia Andresen, a uma “terapêutica do otimismo”, conforme expressão de Alexandre Pinheiro Torres (Apud PEREIRA, 2003, p. 41), expressa por imagens reconfortantes da criação primordial, como será destacado na análise dos poemas.

<sup>19</sup> O cetro (pau) e o gládio (espada) são dois naipes provenientes do Tarô e, conforme explica Durand (2012), revelam a concordância entre a sua classificação simbólica e a classificação quaternária do jogo do Tarô – os outros naipes são a taça (copas) e a roda-denário (chamado primeiro moedas e depois ouros) que representarão os símbolos do regime noturno. Por seu potencial simbólico, o Tarô foi também objeto de estudo de Jung, como revela Sallie Nicholls (2007, p. 16): Jung reconheceu “que o Tarô tinha a sua origem e antecipação em padrões profundos do inconsciente coletivo”, representam, portanto, imagens arquetípicas, de significado simbólico e universal.

livres para suas escolhas. Desse gesto origina-se uma atitude heroica que se desdobra, no plano imaginativo, na figura simbólica do herói com sua espada em luta para vencer a ameaça noturna, o abismo ou os monstros, para domar Cronos ou a morte. Assim, surgem as imagens verticalizantes e ascensionais simbolizadas pelo cetro/pau (montanha, asa, flecha são alguns exemplos).

Além de definir-se como diarético, antitético e heroico, o regime diurno é, ainda, classificado a partir de quatro características de separação, denominadas de estruturas esquizomórficas – as representações simbólicas da esquizofrenia norteiam e servem de modelo para a classificação das imagens diurnas, isto porque há afinidades entre o comportamento do esquizofrênico e da atitude imaginativa diurna, sem, é claro, qualquer alusão à patologia. São elas: 1) o distanciamento ou o afastamento da realidade o que, por consequência, conduz a uma abstração ou idealização; 2) devido o exagero de abstração, a harmonia do mundo é comprometida, o que leva a uma tendência de separar; 3) a terceira estrutura, derivada dessa obsessão de separar, configura o geometrismo mórbido: uma preocupação excessiva pela simetria, pela lógica pelo espaço e pela gigantização dos objetos; 4) por último, o pensamento por antítese. Todas essas características do esquizofrênico, assimiladas ao regime diurno, caracterizam a atitude conflitual e o comportamento condicionado por antíteses. Assim, tais estruturas explicariam o regime diurno como polarização de símbolos negativos (teriomorfos, nictomorfos, catamorfos) e de símbolos positivos (o cetro e o gládio), cujo subtítulo poderia ser o regime heroico da antítese.

Por outro lado, a outra atitude imaginativa diante do tempo, própria do regime noturno, procura transmutar os elementos negativos em positivos, busca inverter os valores negativos transformando-os, através da dupla negação, da inversão e do eufemismo, em aspectos positivos. Assim, no regime noturno as imagens angustiantes do tempo e da morte são negadas e perdem seus aspectos terríveis e tenebrosos para converterem-se em imagens serenas. Essa negação constitui uma espécie de “antídoto” do tempo, possível de ser alcançada graças ao eufemismo, que deseja domar o tempo ou emprestar “um sorriso às faces de Cronos” (DURAND, 2012, p. 197).

Durand divide o regime noturno em duas categorias simbólicas: o regime noturno místico e o regime noturno sintético. O primeiro é representado pelo naipe da taça do Tarô (no baralho atual copas) e reúne os arquétipos da morada, da noite, da mãe, da flor, do centro, entre outros; o segundo, identificado ao denário ou roda (ouro – tomado por Durand em seu sentido cíclico do tempo) agrupa os arquétipos do filho, da lua, da árvore, da roda, etc., compreendidos em sua dimensão cíclica e dramática do tempo.



O regime noturno místico, denominado pelo autor de “regime pleno do eufemismo”, graças a um processo de inversão e de dupla negação, transmuta as imagens negativas em imagens positivas. Nesse caso, por exemplo, a noite é eufemizada em imagem de intimidade, as trevas são imaginadas como morte serena, a própria morte é eufemizada na imagem do retorno à Grande-Mãe, a caverna transmuta-se em símbolo do útero e da intimidade. Agora o herói não busca as imagens ascensionais como no regime diurno, mas as de profundidade. O herói não é mais devorado mortalmente por um monstro, e sim, assemelha-se a Jonas: é engolido, mas permanece vivo e é resgatado. A queda transforma-se em descida íntima e a morte perde sua dimensão terrível e angustiante para transmutar-se em repouso primordial, em retorno à Grande-Mãe.

O regime noturno místico é assim chamado porque Durand (2012, p. 269) pensa o termo “místico” em sua acepção vaga e menos científica: nele “se conjugam uma vontade de união e um certo gosto da intimidade secreta”, além disso, o autor esclarece que ao contrário das estruturas esquizomorfias definidoras do regime diurno, agora o parentesco simbólico é com os sintomas da epilepsia e da melancolia. A partir de então, o regime noturno místico é apresentado por meio de quatro características: 1) a primeira é denominada de *redobramento* e *perseverança*, definida como “uma espécie de fidelidade fundamental, uma recusa de sair das imagens familiares e aconchegantes” (p. 269), ou seja, uma persistência à repetição de certas imagens; 2) a segunda, consequência da primeira, é a *viscosidade* ou *adesividade*, que “traduz-se por variações temáticas que evidenciam o isomorfismo das interpretações” (p. 270) – tal elo está presente, na expressão escrita, “pela frequência dos verbos e especialmente dos verbos cuja significação é explicitamente inspirada por esta estrutura gliscromórfica, ou seja, verbos que designam o sentido de prender, atar, soldar, ligar, aproximar, pendurar, abraçar, etc. – “a vocação de ligar, de atenuar as diferenças, de subutilizar o negativo pela própria negação é constitutiva deste eufemismo levado ao extremo a que se chama antífrase” (p. 273); 3) a terceira característica denomina-se *realismo sensorial*, manifestado por meio de uma representação do aspecto concreto, colorido, íntimo, ao movimento vital das coisas e dos seres – ao contrário das duas características anteriores, ligadas à introversão, esta revela seu apego ao mundo concreto; 4) a última é descrita como *miniaturização* ou *gulliverização* e traduz-se pelo gosto à minúcia, ao detalhe, a ponto de perder de vista o conjunto, reside, enfim, na concentração.

Deixando o simbolismo místico e o reino da antífrase, as imagens passam a gravitar ao redor de uma estrutura dramática, representada pelo regime noturno sintético. Se o regime diurno é definido pela atitude heroica, o regime noturno místico define-se pela antífrase,

enquanto o regime noturno sintético é essencialmente dramático. Os símbolos que representam essa atitude dramática, o denário e o pau, têm em comum o fato de serem histórias, narrativas, ou mitos. Estes mitos tendem quase sempre a serem sintéticos, pois traduzem o sentimento de terror diante o tempo que passa e a esperança de reconciliação e da vitória sobre ele. Os mitos, assim, resumem o trágico e o triunfante, o medo e a confiança, são cíclicos e dramáticos ao mesmo tempo.

As duas imagens dramáticas, denário e o pau, representam, respectivamente, o simbolismo do ciclo do retorno e das divisões circulares do tempo, como por exemplo, os calendários, o tear, o ciclo lunar; já em torno do pau gravitam os símbolos messiânicos e os mitos históricos que prometem confiança na vitória final, como as narrativas sobre o Filho ou o Messias, sobre sacrifícios rituais, sobre a pedra filosofal, etc. Nos dois casos está presente a segurança do retorno e da repetição.

Pensando as estruturas sintéticas como aquelas que promovem uma síntese harmônica de imagens contraditórias, Durand (2012) define, também, quatro características: 1) a harmonização dos contrários, uma tendência para totalizar e organizar o saber; 2) o caráter dialético ou contrastante da mentalidade sintética, definida pela união dos contrários, não para buscar a unificação, e sim para “conservar a todo custo os contrários no seio da harmonia cósmica” (p. 355); 3) a coerência no contraste, ou a “presença da estrutura histórica”, quando se busca através do presente narrar o passado, descrição que não anula o tempo, mas enfraquece a fatalidade da cronologia; 4) a hipotipose futura, quando “o futuro é presentificado, é dominado pela imaginação” (p. 353), ou seja, busca-se descrevê-lo messianicamente para, assim, domesticá-lo. São exemplos de hipotipose futura a epopeia romana, a religião judaico-cristã e o hegelianismo marxista, discursos narrativos que aniquilam a fatalidade da cronologia e do devir históricos, instaurando uma concepção de história revolucionária e progressista.

Definidos os regimes diurno e noturno, é preciso lembrar o “processo de compromisso” (cf. DURAND, 2012) que rege as estruturas do imaginário. Isto significa que não se excluem totalmente as sobrevivências de um regime no outro, há uma coexistência dinâmica entre um e outro, evidenciando compromisso e continuidade. O símbolo de Vênus, por exemplo, acolhe o sentido de amor/desejo sexual e morte – como Durand lembra, “Vênus romana cujo nome vem de *libitum*, desejo, mas por razões que se ignoram os objetos relativos aos funerais eram vendidos no seu templo... mudou em seguida de papel e tornou-se deusa dos funerais” (p. 195). De deusa do amor transformou-se em deusa dos funerais, o que evidencia a antiga relação entre Eros e Tânatos.

O que promove o trajeto antropológico ou a junção entre a pulsão subjetiva e o dado objetivo, entre os gestos inconscientes ou dominantes reflexas e as representações simbólicas é o esquema (*schème*), espécie de esqueleto funcional da imaginação. Assim, por exemplo, à dominante postural correspondem os esquemas de ascensão vertical e à dominante digestiva o esquema da descida e do acocoramento íntimo. Nesse sentido, os “esquemas são o capital referencial de todos os gestos possíveis da espécie *homo sapiens*” (DURAND, 1996, p. 75). Os gestos, diferenciados em esquemas, em contato com o ambiente natural e social, determinam os grandes arquétipos, conceito que o autor irá buscar em Jung: imagens primordiais pertencentes ao inconsciente coletivo, ou o ponto de junção entre o imaginário e os processos racionais. Mas enquanto em Jung os arquétipos são substantivações simbólicas primordiais, para Durand os arquétipos são secundários em relação aos esquemas. Estes sim são imagens primordiais, pois os define como esquemas verbais, uma vez que é o verbo que exprime a ação:

acredito firmemente que a primeira “linguagem”, o “verbo”, é expressão corporal. E não me interrogo, como Fausto, que devia ter lido Derrida, para saber se era o verbo *ou* a ação que existia “no início”. Porque o verbo *é* ação específica, e não apenas no registro dos verbos “obstruir”, “satisfazer”, “encher”, “engolir”, etc., mas ainda no importante registro da motricidade dos membros, do aprumo postural e, em primeiro lugar, da mão. Não é apenas o pênis que é verbal! A mímica, a dança, o gesto – aquilo que Husserl apelida de “pré-reflexivo” – são anteriores à palavra e, com mais razão ainda, à escrita (DURAND, 1996, p. 76, grifos do autor)<sup>20</sup>.

Os arquétipos são, nesse sentido, substantivações dos esquemas e, por isso, são secundários. Neste ponto, Durand diferencia arquétipo de símbolo: enquanto este se define por sua ambivalência, o arquétipo não é caracterizado pela ambiguidade, e sim por sua universalidade constante e sua adequação ao esquema, uma vez que são imagens universais pertencentes à espécie humana. Conforme exemplo citado por Durand (2012, p. 62), a roda “é o grande arquétipo do esquema cíclico, enquanto a serpente é apenas símbolo do ciclo, símbolo muito polivalente”. Por isso, dadas a ambiguidade e a polivalência do símbolo, ele tende a aproximar-se do substantivo e, por vezes, do nome próprio, “para um grego, o símbolo da Beleza é o *Doríforo* de Policeto” (p. 62), o que explicaria a fragilidade do símbolo, ao contrário do arquétipo que tende à ideia e à substantivação. Seguindo, ainda, outro exemplo

<sup>20</sup> Para ilustrar o esquema verbal, Durand cita, por exemplo, o pássaro. Neste caso, não é o substantivo que indica o esquema de ascensão, mas o verbo. O símbolo do pássaro nos remete, portanto, à sua função, ao voo. É, assim, o verbo que é primordial.

de Durand (2012), se o esquema ascensional e o arquétipo do céu são constantes, seu simbolismo vai da flecha voadora ao avião supersônico ou ao campeão de salto. Portanto, o que define o símbolo é sua polivalência, é seu dado constitucional, sem essa característica corre o risco de tornar-se apenas signo e, assim, passar do semantismo para o semiologismo.

Além de ser dinamismo transformador, o imaginário é, também, dinamismo contraditório. Durand (1995, p. 75) observa que o símbolo revela sua ambiguidade fundamental – define-se por um sentido concreto ou preciso e outro alusivo ou figurado –, assim como o seu agrupamento em dois regimes antagônicos: o diurno e o noturno. Embora antagônicos, eles se caracterizam por um “dinamismo equilibrante”, ou por uma “tensão de duas ‘forças de coesão’”, que marca a função essencial do pensamento simbólico. Assim, na perspectiva antropológica de Durand, o imaginário reestabelece o equilíbrio vital, pois está comprometido numa luta contra a morte, reinstaura o bom senso da atividade psíquica e, por fim, recupera o equilíbrio antropológico. A todas essas funções equilibrantes, soma-se, ainda, a função de reestabelecer a harmonia entre o Cosmo e o Tempo, daí o pensamento simbólico estar associado a uma teofania.

Nesse sentido, o imaginário, a arte, o símbolo, o mito, assumem uma função de eufemização diante da morte e do tempo. Todas as imagens inventariadas pelo homem são o resultado da sua relação com sua existência mortal, sendo não apenas uma tentativa de escapar da morte, como também de adotar uma atitude prospectiva: melhorar a situação do homem no mundo. O imaginário é compreendido, portanto, como um fator que promove equilíbrio humanista, pois como observa Durand (1995, p. 104), “o que liga os homens entre si, ao humilde nível das felicidades e das penas quotidianas da espécie humana, é a representação afetiva, porque vivida, que o império das imagens constitui”. Possibilidade que a expansão dos meios de reprodução das imagens, fotografia, cinema, internet, do “*Museu imaginário*”, enfim, tornou possível. Assim, no próprio seio da sociedade tecnicista e iconoclasta encontramos os meios de reequilíbrio por meio do imaginário. E não se pode esquecer que especialmente a literatura constitui também um museu, pois a representação simbólica expressa por ela por meio de imagens, mitos e símbolos é reveladora das esperanças, dos sonhos e dos medos. Por meio da literatura o homem pode conhecer e reconhecer-se, confirmar sua esperança e seu terror. A escrita poética caracteriza-se por um processo mútuo de reconhecimento e conhecimento, movimento que atravessa a concepção de antropologia do imaginário de Durand, traçando um caminho que permite o reconhecimento do mesmo espírito tanto no homem “primitivo” quanto no “civilizado”, tanto no homem

“normal” quanto no “patológico” – aqui, é possível sentir o eco do pensamento de Lévi-Strauss: “o homem pensou sempre bem”.

### 2.3. O MÉTODO ARQUETIPOPOLÓGICO: MITOCRÍTICA E MITANÁLISE

O método arquetipológico, também conhecido como mitodologia, busca colocar o imaginário antropológico como centro do estudo literário, pois parte do princípio de que todo discurso, literário, científico ou histórico, é mítico.

Todo o pensamento humano que se “formula”, “desenrola-se” no modo do *sermo mythicus* (e nomeadamente, como é óbvio, qualquer narrativa “literária”, da consciente ficção romanesca ou poética até o mitologema inconsciente da narrativa “histórica”, ou inclusivamente até os processos do “raciocínio” científico, como o físico de Harvard, Gerald Holton, tão bem demonstrou no seu livro *L’Imaginaire scientifique*). É, então, que a mitologia desce do Olimpo e, ao generalizar-se, ao banalizar-se, se torna mitocrítica (DURAND, 1996, p. 154).

Nesse caminho, o *sermo mythicus* torna-se a matriz de todo o discurso e de toda a literatura oral ou escrita. Eliade já havia formulado a importância essencial da literatura e de sua leitura como experiências que possuem afinidades com a narrativa mitológica e sua função – o autor observou que a narrativa épica e o romance, especialmente, constituem prolongamentos do mito: “Em ambos os casos, trata-se de contar uma história significativa, de relatar uma espécie de eventos dramáticos ocorridos num passado mais ou menos fabuloso” (2007, p. 163). Eliade também propõe a permanência de narrativas míticas no discurso histórico, no *mass media*, nas propagandas. Dessa forma, o mito assume o modelo de narrativa primordial, a mãe de todas as narrativas estruturadas pelos esquemas e arquétipos da psique humana, ou seja, todo o discurso é mítico.

Caminhando longe dos extremismos confortáveis, das diversas críticas literárias, acostumadas a se gloriarem por extremismos estereis, que situam num extremo o racionalismo clássico e materialista e noutro o subjetivismo e a força do imaginário, Durand valoriza a interdisciplinaridade e, sobretudo a força diretiva dos mitos e busca, a partir do conceito de imaginário antropológico, a possibilidade de encontrar, graças ao método arquetipológico, um denominador comum para o *homo sapiens*: o universo mítico. O ato de leitura representaria, portanto, o confronto feliz entre o universo mítico do leitor e aquele que emana da obra.

Poderia se pensar, a partir do processo de ficcionalização do mito, que a literatura enfraquece ou desvaloriza o sentido autêntico do mito, mas não podemos desconsiderar “que o mito nos chega envolto em literatura e já é, queiramos ou não, literário. Resulta daí que a análise literária encontra o mito em um momento ou em outro” (BRUNEL, 1997, p. XVII). Conhecemos o mito, portanto, na e através da literatura, que atuaria como uma espécie de reservatório de mitos. Nas palavras de Durand (1996, p. 83), o mito: “surge, não apenas aquém da “escrita”, pois que o mito é palavra antes de ser escrito, mas aquém da língua natural que traduz o mito, já que, por seu turno, o mito pode ser traduzido; ele está nessa “metalinguagem” mitológica de que fala Lévi-Strauss, nessa linguagem “semiótica” onde o gestual do rito, do culto e da magia vêm substituir a gramática e o léxico”.

Mito, tal como conhecemos, está revestido de literatura, como em Homero e em Hesíodo, pois há neles a mediação da palavra, pelo metro, pelo ritmo e pelo aedo. O mito continua a existir, embora esteja vinculado à representação literária. Isso leva a uma indagação sobre a existência ou a autenticidade do mito, ou de uma pura mitologia. Na acepção de Durand (1996, p. 101), contrária ao “ilusionismo histórico” de Vernant e Vidal-Naquet ou à crença de uma origem absoluta para o mito, “já em Hesíodo, se tratava de literatura e de redação e que, finalmente, não se sabe bem onde é que está a pura mitologia grega porque não se sabe bem como é que ela começa fora de uma certa literatura”.

Nesse sentido, os mitos gregos são conhecidos apenas em sua forma literária e não em sua autenticidade de crença e culto religiosos. Conforme explica Cassirer (2003, p. 61), a religião grega está muito distante das concepções religiosas mais primitivas e mais autênticas: “por baixo dessa esplêndida superfície jaz um estrato de concepções religiosas, ideias do mal, de purificação, de expiação, ignoradas ou suprimidas por Homero, mas reaparecendo em poetas posteriores e notavelmente em Ésquilo”.

Homero e Hesíodo não são, pois, o começo de uma mitologia, nem descrevem uma mitologia pura, embora seja a partir dos dois que muitos mitos são conhecidos em sua “origem”, uma vez que fixaram os mitos como documentos escritos. É preciso considerar que os mitos relatados por eles já existiam muito tempo antes, em sua forma autêntica de crença religiosa, não fixada em escrita, e que ao longo do tempo sofreram alterações ou variações devido a sua natureza dinâmica e “viva”. Os mitos são, portanto, literatura, uma vez que não descrevem o “contexto cultural” e, além disso, “Todo um setor, *vivente*, popular, da religião grega nos escapa, e justamente porque não foi expresso de uma maneira sistemática por escrito” (ELIADE, 2007, p. 138, grifo do autor). O que equivale dizer que os mitos que conhecemos são documentos literários e artísticos que não pertencem propriamente ao

universo religioso. São registros tardios, modificados e fora do contexto cultural. Ainda segundo Eliade (p. 128), “os mitos registrados são sempre modificações mais ou menos sensíveis de um texto preexistente”, ou aquilo que Durand irá designar de derivações e desgastes<sup>21</sup>, reforçando a ideia de que é praticamente impossível registrar a invenção de um novo mito, condição que de modo algum desvaloriza o seu potencial – a tarefa da mitodologia é justamente estudar as variações ou as diversas leituras de um mito presentes nos textos. As reutilizações do mito, no entanto, não são meras repetições mecânicas e estereotipadas.

Tal compreensão permite pensar na existência de uma trama mítica mais ou menos visível presente nos textos literários. Nesse caso, dois caminhos metodológicos são apresentados: a mitocrítica e a mitanálise, que atuam como possibilidades de entender como o mito se define, como atua e qual a sua função. A mitocrítica, termo empregado por Durand a partir dos anos 70 e que tomou de empréstimo da psicocrítica de Charles Mauron, investiga a relação do homem com as narrativas míticas partindo de um fundo antropológico universal<sup>22</sup>, procurando o mito que está latente ou manifesto nesse fundo no qual se integra a obsessão do autor. Um autor, uma obra, uma época estariam obcecados por um ou mais mitos, expressos de forma direta ou indireta, e “que dá conta de modo paradigmático das suas aspirações, dos seus desejos, dos seus receios e dos seus terrores” (DURAND, 1996, p. 246). Seguindo a fórmula “só se encontra aquilo que não se procura”, Durand esclarece que o mito muitas vezes pode estar latente, como na psicanálise, ou pode estar reprimido por ideologias e por uma sociedade refratária ao imaginário.

A mitocrítica investiga os mitemas, a menor unidade significativa do discurso mítico que pode estar presente, em primeiro lugar, nos temas, ou no *leitmotiv*, os motivos redundantes de uma obra; em segundo, buscam-se verificar as situações e as combinações de situações dos personagens e cenários; e, por último, as lições míticas, ou seja, a relação sincrônica que um mito estabelece com outros mitos de uma época. A mitocrítica procura verificar, portanto, os mitemas, que podem ser um motivo, tema, cenário ou situação dramática, expressos de forma latente ou de forma direta.

O método mitocrítico demonstra que o número de mitemas é limitado: o mito para Durand (1996, p. 116) “nunca desaparece porque os mitemas são em número finito [...] para

<sup>21</sup> Durand (1996, p. 105) define derivação quando “ocorre por modificação do consenso maioritário dos mitemas. Há mitemas que desaparecem e que são substituídos, ou que desaparecem pura e simplesmente” e quando estas derivações alcançam um momento crítico, quando “se perde o fio condutor do conjunto constitutivo do mito”, tem-se o desgaste.

<sup>22</sup> Conforme explica Turchi (2003, p. 40), o método de Mauron consiste em identificar temas redundantes na obra de um autor, ou seja, temas obsessivos, mas sem qualquer conotação patológica. A investigação da existência de um mito pessoal teria correspondência com os materiais e objetos recolhidos da experiência do mundo exterior.



falar a verdade, não há mitos novos. Paradoxalmente, qualquer mito é sempre novo porque está investido numa cultura e numa consciência, ao contrário do seu esquematismo”, o que equivale dizer que os mitemas possuem uma natureza estrutural, ou na denominação do autor, constituem esquemas. Se não há mitos novos, e por isso ele é reconhecido por culturas de diferentes épocas e em diferentes espaços, há, contudo, derivações e desgastes. Isto significa, na sombra deixada por Lévi-Strauss e Propp, que o imaginário é constantemente reinventado através da construção discursiva.

A mitocrítica, pois, busca indicar os mitos centrais e suas variações em um autor ou obra, indo além do puramente literário e aproximando-se dos aspectos sociais, históricos e culturais, ou seja, de um fundo antropológico. Esse passo mais geral da mitocrítica implica outro método de análise proposto por Durand, a mitanálise – enquanto o termo mitocrítica foi empregado originalmente por Durand, embora guarde semelhanças analíticas com Eliade e Mauryon, o termo mitanálise, segundo Brunel, foi proposto por Denis de Rougemont, em sua obra *Les mythes de l'amour*, de 1961 (cf. TURCHI, 2003).

A mitanálise segue o modelo da psicanálise e busca investigar cientificamente os mitos em sua dimensão sociológica e não apenas psicológica. “A passagem da mitocrítica à mitanálise corresponde ao momento em que, após o estudo completo do curso de um rio, torna-se necessário o estudo de todos os rios que formam uma bacia hidrográfica, no espírito mesmo da metáfora de Durand (*bassin semantique*)” (TURCHI, 2003, p. 42). Em outras palavras, a passagem de um método a outro consiste em ampliar a análise de um texto literário ou estético para um campo social mais vasto, tendo, também, como objeto de investigação o mito. Seria o abandono do estudo do estritamente literário ou estético para o contexto – nas palavras de Durand (1996, p. 116) trata-se de “mitanálise quando se trata de antropologia e de mitocrítica quando se trata de textos literários”. A passagem de um a outro exige um amplo e cuidadoso estudo, o que dificulta a tarefa é o fato do mito estar muitas vezes banalizado pelo discurso trivial ou pelas relações cotidianas, o que não inviabiliza sua significância. Levando em consideração que em cada época histórica existem mitos que moldam o comportamento humano, a tarefa da mitodologia ou arquetipologia e de seus dois princípios norteadores, a mitocrítica e mitanálise, é “caçar” os mitos manifestos ou latentes responsáveis pela dinâmica social.

Uma advertência feita por Durand (1996) é sobre os graus de recepção de um mito. De forma alguma a mitocrítica despreza o leitor. Pelo contrário, seu grande mérito é estabelecer uma confluência entre o confronto mítico do leitor e aquele que emerge do ato da leitura. Lembrando o conceito de “leitura feliz” de Bachelard, o autor afirma que o “sentido” de uma

obra humana, de uma obra de arte, está sempre por descobrir, ele não é automaticamente dado através de uma receita *fastfood* de análise” (DURAND, 1996, p. 251). Leitura e interpretação dão vida à “obra gelada, morta”. Poderíamos dizer que o denominador comum e motor diretivo da leitura literária, do imaginário, do mito e do símbolo é a liberdade criativa<sup>23</sup>. Para Bachelard (1993, p. 11), uma nova imagem poética instaura uma liberdade porque torna imprevisível a palavra: “a poesia contemporânea colocou a liberdade no próprio corpo da linguagem. A poesia surge então como um fenômeno de liberdade”, da qual participa o leitor.

Conforme o texto “Passo a passo mitocrítico”, Durand (1996) explica que a caça ao mito num texto segue duas etapas: uma estática, delimitar o terreno da caça e os vestígios míticos nele presente; a outra mais dinâmica, analisando os movimentos míticos, o que se modificou e como foi realizada tal modificação. Seguindo este pensamento, as reutilizações míticas podem estar mais presentes numa obra de grandes dimensões, como um romance ou uma antologia de poemas; ou pode, ainda, estar na obra publicada ao longo da vida de um escritor, na qual “as redundâncias temáticas e dramáticas manifestam-se com majestade” (DURAND, 1996, p. 248). Numa obra escrita no curso de várias décadas é possível não somente ver as diversas fases de um autor, mas também os mitos que se repetem – na poética de Sophia Andresen é significativa sua obsessão por determinados temas de natureza mítica, entre eles Apolo, o Minotauro, a noite ou o mar primordiais. Em uma escala maior, é convidativo analisar uma época histórica cultural, pois assim podem-se perceber, por exemplo, os mitos românticos ou góticos de um dado momento cultural, ou seja, é possível discernir as bacias semânticas. O último nível da escala é quando se analisa o mito numa escala de tempo e espaço amplos, como a análise de determinados mitos presentes em uma civilização. A mitocrítica busca, assim, analisar desde o título de um texto literário até uma civilização, pode ser o mito pessoal de um poeta, o mito de uma época, o mito de uma cultura, o mito eterno e universal. Porém, como adverte Durand (1996, p. 248), quanto mais vasto o terreno melhor o número de referências míticas e quanto maior as referências, maior a riqueza mítica e, portanto, maior as “sobreposições, as pseudomorfozes, as mestiçagens semânticas”.

Como a mitocrítica e a mitanálise fundamentam-se na natureza mítica do discurso, oral ou escrito, como ambas têm no mito a sua razão de ser, o mito assume uma importância essencial, importância que ganha maior relevo no discurso literário. A literatura, discurso

---

<sup>23</sup> Em *A poética do espaço* (1993, p. 10-11), Bachelard refere-se à leitura do crítico literário, que lê de forma bastante severa e com um “complexo de superioridade” – no sentido de que todo crítico recalca um desejo de ser escritor –, enquanto a “leitura feliz”, em contraste, é aquela em que o leitor lê apaixonadamente e ama os poemas que lhe dizem respeito. O leitor participa, portanto, da alegria da criação poética.

prenhe de mitos, é tecida por imagens, por símbolos e arquétipos que reaparecem periodicamente nas produções humanas e são reinventados indefinidamente.

## 2.4. MITO E POESIA

Antes de alcançar, a partir do século XX, a definição clássica de história verdadeira, sagrada e exemplar, que fornecia e ainda fornece modelo para a conduta existencial, conforme definição de Eliade (2007), o mito carregou o estigma de fábula, invenção, mentira. Essa mudança de perspectiva não tornou, entretanto, o emprego da palavra *muthos* claro e preciso, pois ela é usada indistintamente na linguagem corrente atual, para designar tanto ilusão ou ficção como modelo exemplar ou tradição sagrada.

Cassirer (2003, p. 57) observa que entre “todas as coisas do mundo, o mito parece ser a mais incoerente e inconsciente”, pois seria difícil encontrar uma definição exata para ele: “O mito é uma realidade cultural extremamente complexa, que pode ser abordada e interpretada através de perspectivas múltiplas e complementares”, equivalendo afirmar que “cada escola oferece-nos uma resposta diferente; e algumas dessas respostas estão em flagrante contradição entre si” (p. 21). A imprecisão do termo também é referenciada por um dos maiores estudiosos de mito: Eliade, que prefere falar de “tentativa de definição do mito”, considerada a “menos imperfeita” e a “mais ampla”:

O mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio”. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma “criação”: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a *ser*. O mito fala apenas do que *realmente* ocorreu, do que se manifestou plenamente. Os personagens dos mitos são os Entes Sobrenaturais. Eles são conhecidos sobretudo pelo que fizeram no tempo prestigioso dos “primórdios”. Os mitos revelam, portanto, sua atividade criadora e desvendam a sacralidade (ou simplesmente a “sobrenaturalidade”) de suas obras. Em suma, os mitos descrevem as diversas e, algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado (ou do “sobrenatural”) no Mundo. É essa irrupção do sagrado que realmente *fundamenta* o Mundo e o converte no que é hoje. E mais: é em razão das intervenções dos Entes Sobrenaturais que o homem é o que é hoje, um ser mortal, sexuado e cultural (ELIADE, 2007, p. 11, grifos do autor).

Tal definição, já exaustivamente consagrada pela crítica, sintetiza as três características essenciais do mito: narrar, explicar e revelar. É uma narrativa que narra um acontecimento primordial e de natureza sagrada e real, cuja função é explicar a origem de algo, o momento da criação acontecido no *in illo tempore*. Não narra apenas as origens das coisas, de uma ilha ou de um comportamento humano, mas narra a origem de todos os acontecimentos primordiais que contribuíram para explicar o que o homem é hoje, ou seja, o homem é “resultado direto daqueles eventos míticos, *é constituído por aqueles eventos*” (ELIADE, 2007, p. 16, grifos do autor), ao contrário do homem moderno que se considera resultado dos eventos históricos. Assim, o homem que experimenta, por meio do imaginário, uma vivência mítica e simbólica, traça uma existência ou um comportamento livre das amarras sociais e do tempo cronológico. Ao rememorar o mito através dos rituais, o homem pertencente às sociedades tradicionais instaura o tempo sagrado da origem. É nesta concepção de tempo que reside, para Eliade (2007), a diferença fundamental entre o homem moderno e o das sociedades arcaicas: enquanto para aquele o tempo é irreversível, para este é cíclico.

Outra particularidade da narrativa mítica é *revelar*. Aprende-se com os mitos o segredo da origem das coisas, pois eles transmitem um conhecimento, ou mesmo um poder mágico-religioso, o que explicaria, por exemplo, como alguns homens de comunidades arcaicas conseguem segurar um ferro em brasa – como ilustra Eliade (2007), o conhecimento do fogo assegura o domínio sobre ele, da mesma forma que conhecer a origem de um remédio faz com que ele seja aceito como eficaz. Conhecer a origem, portanto, é fundamental. O mito confere, ainda, sentido à existência humana, porque revela “os modelos exemplares” que conduzem toda a atividade humana, desde a alimentação, o trabalho, a educação e a arte. E como história sagrada só pode ser narrada por um inspirado ou iniciado, à noite e durante o tempo sagrado, no outono ou no inverno, a recitação era igualmente sagrada (cf. ELIADE, 2007).

Os comportamentos míticos são compreendidos não apenas como um evento religioso, datado historicamente e que corre o risco de desaparecer à medida que uma sociedade arcaica “civiliza-se”, mas como um comportamento ou uma “realidade” que auxilia o homem moderno em seu entendimento, que fornece modelo diretor para a conduta humana. O que equivale dizer que os mitos são “fenômenos humanos, fenômenos de cultura, criação do espírito – e não como irrupção patológica de instintos, bestialidade ou infantilidade” (ELIADE, 2007, p. 9). Acima de tudo, portanto, é preciso compreender o mito em seu aspecto religioso, histórico e “verdadeiro”. Cassirer (2003) também esclarece que as imagens míticas

não são apenas símbolos, são reais para os que nelas creem e para aqueles que “vivem” os momentos míticos durante os rituais.

Antes, contudo, de alcançar, no século XX, o sentido clássico de história verdadeira, sagrada e exemplar, que fornecia e ainda fornece modelo para a conduta existencial, o mito percorreu um longo e conturbado caminho, sendo alvo ora de ataques ora de elogios – movimento idêntico ao do percurso do imaginário, do qual é, de certa forma, parte constitutiva.

A importância que o mito assume na literatura a partir do Romantismo e, especialmente, com o Surrealismo, bem como a clarificação da função da poesia e do papel do poeta na sociedade moderna, evidenciam uma reaproximação entre poesia e mito que assinala, de um lado, a lembrança do antigo e primordial parentesco entre ambos e, por outro, reinstaura a conscientização da função mítica da poesia moderna, destacada por Durand (1996, p. 51) como “um novo regime mítico”, responsável por reanimar antigos mitos: “a intimidade da libido, o regresso das infâncias passadas, a ligação à terra, a sede do regresso ao equilíbrio, ao repouso, antídoto vital da nossa civilização trepidante”. Um ressurgimento que, em parte, é tributário de duas novas ciências que no século XIX davam seus primeiros passos: a psicanálise e a etnologia. A psicanálise mostrará ao poeta um mundo de fantasia fértil de significados, tanto pela valorização da infância como pela descoberta da libido recalcada pela sociedade tecnicista; a etnologia revelará, com a descoberta e a valorização de outras culturas, que esse significado possui caráter universalizante. Está, assim, trilhado o caminho para revitalizar todo um imaginário esquecido, que durante muitos séculos foi sofrendo um longo processo de “desmitificação” (cf. ELIADE, 2007), iniciado no seio da própria civilização que inspirou sua aliança, isto porque se ele inspirou grande parte da poesia épica, da tragédia, da comédia e das artes plásticas, também foi objeto de profunda reflexão. Nesse sentido, Eliade observa que a distância e mesmo a separação entre *muthos* e *logos* se deu a partir da filosofia jônica e do surgimento da *polis* – conforme o autor, o nascimento de uma nova elite direciona a busca do *essencial*, não mais nas narrativas míticas, antes sagradas e verdadeiras, mas na força do pensamento. Entretanto, o fato dos mitos deixarem de representar para as elites aquilo que representavam para os antepassados não significa que o “essencial” não fosse procurado, mas sim que a busca é direcionada para outro lugar. Se antes era procurado na história dos deuses e poderia ser alcançado graças aos rituais, agora procura-se o “essencial” na fonte auroral de onde tudo surgiu, na matriz do Ser, no princípio primordial, a *arché*<sup>24</sup>.

<sup>24</sup> A filosofia jônica, surgida por volta do século VI a. C., caracteriza-se, essencialmente, pela busca da *arché* (princípio ou origem primordial) no mundo da natureza (*physis*), ou seja, a explicação do mundo está no próprio

Assim, o ato ritualístico da busca do “essencial” não está mais nos rituais que evocavam atos primordiais e exemplares dos deuses e heróis, está, pelo menos para essa nova elite, no pensamento.

Entre uma filosofia e uma elite então nascentes e as narrativas míticas ancestrais há menos distanciamento do que se imagina. Ao contrário de Eliade, Jaeger (1995) acredita que é impossível traçar a linha divisória entre pensamento mítico e filosófico, pois seria difícil negar que a representação homérica do Oceano como a origem de todas as coisas não influenciou o pensamento de Tales de Mileto, para quem a água era o elemento primordial. As narrativas platônicas do mito da alma, ou a aristotélica sobre “a ideia do amor das coisas pelo motor móvel do mundo”, seriam exemplos de mitogonias autênticas, o que demonstra que o início do pensamento filosófico não coincide nem com o surgimento do pensamento racionalista nem com o fim do pensamento mítico (JAEGER, 1995, p. 192). Na verdade, mito e poesia permanecem enlaçados, embora o fio que os une tenha ganhado outros matizes e alguns nós:

Parafraseando o dito de Kant, poderíamos dizer que a intuição mítica, sem o elemento formador do *Logos*, ainda é “cega” e que a conceituação lógica, sem o núcleo vivo da “intuição mítica” originária, permanece “vazia”. A partir deste ponto de vista devemos encarar a história da filosofia grega como o processo de racionalização progressiva da concepção religiosa do mundo implícita nos mitos (JAEGER, 1995, p. 192).

É certo, porém, que a palavra *muthos* foi distanciando de sua origem e significado, enfraquecendo seu sentido de história sagrada e verdadeira e passando à acepção de ficção e mentira. A oposição platônica, um tanto distorcida, entre *muthos*, interpretado como equivalente à mentira, e *logos* como a expressão da verdade, mais a incorporação da palavra *eidolon* (imagem), considerada representação sensível inferior e distanciada do mundo ou da ideia inteligível, fundou uma linha de pensamento no ocidente, longa e conturbada, em que mito, poesia, pintura são simulacros, são ilusões ou cópias imperfeitas que afastam o homem do mundo verdadeiro, ou “traduzindo em termos de arte, isto equivaleria a dizer que toda representação em imagens é uma falsificação” (BRUNEL, 1997, p. 482).

Não cabe aqui enveredar por todo o caminho de (des)valorização do mito, ou desmitificação, percorrido pela cultura ocidental desde o racionalismo jônico até o

---

mundo natural e não em algo misterioso, além dele. Seus representantes são Tales de Mileto, considerado por Aristóteles o primeiro filósofo, Anaximandro e Anaxímenes, que acreditavam que a *arché* encontrava-se, respectivamente, na água, no *apeiron* (o indeterminado) e no ar.

positivismo do século XIX – ressalta-se que, de certa forma, o percurso de desprezo pelo imaginário é parte constitutiva da explicação da desmitificação, como também de seu processo inverso: a camuflagem dos mitos em vários períodos históricos<sup>25</sup>. Mas é evidente que os mitos permaneceram presentes na cultura ocidental, ainda que disfarçados, modificados ou latentes, como exemplificam os eventos religiosos, históricos, culturais e artísticos, demonstrando, então, sua vitalidade e força. Interessa, sobretudo, evidenciar a união entre mito e poesia, entre experiência mítica e poética reafirmada a partir da segunda metade do século XIX, momento em que os poetas promoveram uma restauração dos valores do imaginário.

Os filósofos e os poetas do Romantismo foram os primeiros a beber pela taça mágica do mito. [...] Para o verdadeiro romântico não existia diferença nítida entre o mito e a realidade; tal como não havia qualquer separação sensível entre poesia e verdade. Poesia e verdade, mito e realidade, interpenetravam-se e coincidiam mutuamente. “A Poesia”, diz Novalis, “é aquilo que é absolutamente e genuinamente real. Este é o cerne da minha Filosofia. Quanto mais poético, mas verdadeiro” (CASSIRER, 2003, p. 22).

Com o Romantismo, o mito reencontra sua importância primordial, sendo considerado parte integrante da realidade, assim como a poesia era parte do real. Para os românticos, não havia diferença substancial entre uma realidade objetiva e uma realidade sensível. Também os vários movimentos intelectuais que atravessaram o século XIX contribuíram para a revalorização do mito e para restituir o vínculo originário entre consciência linguística-poética e mítico-religiosa.

A definição de mito proposta por Cassirer (2013) será de fundamental importância para a recuperação de sua natureza autêntica. Distanciando-se da interpretação positivista ou nominalista novecentista, que insistia na estreita conexão entre linguagem e mito, vendo neste apenas o lugar onde a linguagem exercia o seu poder sobre o pensamento, ou como “obscura sombra que a linguagem projeta sobre o pensamento” (p. 18), o autor propõe que os conteúdos do espírito – o mundo da linguagem, da arte, da moral, do direito, as formas da

---

<sup>25</sup> Apenas a título de exemplificação, Eliade (2007, p. 156-157) observa que comportamentos míticos ainda estão presentes na sociedade moderna, não como uma espécie de sobrevivência da mentalidade arcaica, mas sim no sentido de que alguns aspectos e funções dos mitos “são constituintes do ser humano”, dizem-lhe respeito. Tal sobrevivência aparece de várias maneiras, desde o mito do retorno às origens, que culminará no século XIX com o movimento nacionalista; o mito da natureza “nobre” que se transformará na crença do mito ariano na Alemanha nazista; o papel mítico do redentor Justo, o proletariado, desempenhado no pensamento marxista; os personagens de Histórias em Quadrinhos ou de romances policiais e vários outros mitos modernos.



comunidade e do Estado – estão ligados à consciência mítico-religiosa. Nesse sentido, a Palavra aparece provida de conteúdo mítico, o que todas as cosmogonias míticas comprovam: “a Palavra se converte numa espécie de arquipotência, onde radica todo o ser e todo acontecer” (CASSIRER, 2013, p. 64). Assim, a Palavra eleva-se ao universo religioso, sagrado, conforme o legado deixado pela tradição cristã, especialmente pelo Evangelho de João. Nesse universo, linguagem e consciência mítico-religiosa encontram-se entrelaçados e à Palavra é atribuído um poder físico-mágico. Ela é mediadora entre uma realidade informe, o caos, e a forma do Ser, o Cosmo. O mito define-se, portanto, como o “sair da surda plenitude da existência para entrar em um mundo de configurações claras e verbalmente apreensíveis” (CASSIRER, 2013, p. 98).

Na compreensão de Cassirer a Palavra é detentora de um poder mágico e misterioso, tal como nos tempos imemoriais, quando aquele que possuía a palavra sagrada era detentor de um poder mágico. Isto porque existia a crença numa origem comum entre a consciência linguística e a consciência mítica: ambas estariam alicerçadas na mesma forma de concepção mental: o pensar metafórico, como “ramos diversos do mesmo impulso de enformação simbólica, que brota de um mesmo ato fundamental e da elaboração espiritual, da concentração e elevação da simples percepção sensorial” (CASSIRER, 2013, p. 106). O autor nota, ainda, “que a linguagem não pertence exclusivamente ao reino do mito; nela opera, desde as origens, outra força, o poder do *logos*” (p. 114). Sem poder, contudo, investigar quando e como esta força ganha lugar e como vai ganhando cada vez mais espaço em meio à linguagem e por meio dela, até se converter em mero signo conceitual, um processo que exige do signo o abandono ou a abrandamento do seu caráter figurativo, do seu caráter metafórico original.

Se no início, *in illo tempore*, mito, linguagem e arte eram indivisíveis, pertenciam a uma mesma unidade, com a progressiva instauração de um pensamento racionalista e positivista, a linguagem foi abandonando seu parentesco mítico para tornar-se, quase exclusivamente, pensamento, expressão de conceitos e juízos. Mas há, ainda, um recanto onde ela conserva seu poder mágico, mítico e epifânico: a arte, este manancial de mitos. “Aqui torna a partilhar da plenitude da vida, porém, se trata não mais da vida miticamente presa e sim esteticamente liberada” (CASSIRER, 2013, p. 115). No universo da expressão artística, a palavra reencontra sua natureza original, seu poder mítico-religioso e, entre todas as formas literárias, é a poesia lírica que alcança maior ligação com o mito. Assim, continua o autor, “os maiores poetas verdadeiramente líricos, por exemplo, Hölderlin ou Keats, são homens nos quais a visão mítica se desdobra novamente em toda a sua intensidade e em todo o seu poder

objetivante” (p. 115). A síntese dessa mutação está na força e ênfase que os poetas modernos darão ao valor semântico, simbólico, imagético e metafórico da palavra. A poesia moderna, a partir de então, faz com que o poeta descubra-se como “portador de uma mensagem: ele reanima o sentido mais autêntico da palavra ou “os arcanos dos grandes mitos” e instaura um novo imaginário (DURAND, 1996, p. 50). O caminho para revitalizar semantismos esquecidos encontrou, como já mencionado, respaldo em duas novas ciências: a psicanálise e a etnologia.

Em face da solidão individual, o poeta percebe que pode reanimar um patrimônio mais profundo, de caráter coletivo e universal, e proclama o destronamento do mito imposto pela sociedade positivista e técnica – os mitos do progresso e da civilização técnica assumem seu lugar de “mitos circunstanciais” (DURAND, 1996). O reavivar pela poesia moderna desse patrimônio, desse “poço sem fundo do passado”, conforme Thomas Mann, desse “nada que é tudo” pessoano, promoverá uma religação com o sentido mais autêntico da palavra, reconduzindo à poesia aos grandes mitos e reinstaurando a união entre as consciências poética e mítica. Isso leva a crer que entre consciência mítica e consciência poética existe uma cumplicidade e não um distanciamento como queriam a tradição racionalista.

A poesia permite, portanto, a sobrevivência e vivacidade do mito, pois ela estabelece um sentido autêntico para o homem e para o seu destino, tal como no passado as narrativas míticas guiaram os homens em sua conduta existencial, narrando, explicando e revelando os mistérios, os medos, as esperanças. Partindo dessa perspectiva, Durand afirma que mito e poesia possuem uma mesma função: são antidesestino e, graças a universalidade das grandes imagens, os arquétipos, que os homens “estruturam as suas esperanças, reencontra uma fraternidade realmente ‘metafísica’ que os positivismos e razões regionalmente circunstanciais desconhecem” (1996, p. 53). Também foi graças à constituição do “museu imaginário” que as imagens, criadas e a serem criadas, são reunidas numa forma de antologia imagética, capaz de reunir mitos, símbolos e imagens.

A renovação mítica anunciada a partir do Romantismo encontrou no século XX “o gigantesco museu da estética contemporânea”, que nos ensinam uma antropologia bem diferente daquela positivista e colonialista: ensinam “o humanismo aberto a todo o humano”, nos ensinam a “fraternidade antropológica” (DURAND, 1996, p. 54). Os mitos constantemente reevocados pela antropologia, pelas artes, pelo museu imaginário nos colocam em contato com todo o humanismo, com sua rica diversidade.

Uma das funções do mito, como definiu Eliade, é explicar, mas o homem não espera apenas uma explicação sagrada do mundo, espera, sobretudo, por meio da experiência mítica

e da leitura poética uma forma de escapar de sua existência mortal, do tempo cronológico e linear e alcançar o tempo reversível.

Ninguém jamais viu o infinito, ninguém sabe o que seria a liberdade absoluta nem o que poderia ser a negação das categorias espaço-temporais. No entanto, desde sempre o homem manteve a crença em um estado totalmente diferente do seu, querendo torná-lo tão real como o mundo do qual faz parte, por meio de narrativas míticas e produções artísticas que sempre nutriram a esperança de uma possível experiência no infinito, da liberdade absoluta, da intemporalidade, da universalidade e da unidade (BRUNEL, 1997, p. 187).

A insatisfação humana é menos falta do que “saudade de um estado que lhe é desconhecido”, ou nostalgia do não vivido. Nesse sentido, por meio do imaginário, dos mitos, o homem, o artista traça uma existência, um comportamento mítico-poético livre das amarras sociais e do tempo cronológico, por isso a arte e a poesia tornam-se uma espécie de antidesestino, discurso transgressor de combate ao tempo e à morte, posicionamentos que configuram a matriz de todo o imaginário antropológico definido por Durand.

Como discurso mítico que busca instaurar uma luta contra o tempo e a morte, a literatura, em especial a poesia, ganha funções míticas. Eliade (2007) destacou o papel importante, nas sociedades modernas, da leitura literária e como tal atividade recupera a antiga experiência, presente nas sociedades arcaicas e tradicionais, da recitação dos mitos. A leitura reinstaura, então, um novo comportamento mítico. Cria-se um instante encantatório e aquilo “que foi longamente elaborado parece instantâneo, a vida e o movimento surgem do que estava imóvel, a unidade revela-se no que foi fragmentado, e nosso comportamento diante desses fenômenos aparece como uma realização” (BRUNEL, 1997, p. 187). Um comportamento experimentado tanto pelo artista quanto pelo leitor e que pode ser compreendido como um ato epifânico, um ato de revelar o oculto, o secreto e de transcender a existência humana mortal e banal por meio da palavra poética, essa espécie de palavra original e mágica. O poema, portanto, instaura um outro mundo, que poderíamos chamar de “mundo poético”, “visão poética” ou “visão de mundo”, como também instaura um “ser outro”, livre da sua existência mortal e temporal. A leitura de um poema assemelha-se, pois, ao ritual mítico. Embora o leitor não atribua crédito ou veracidade a um poema, ele sente e experimenta no ato da leitura o real que o texto expressa. O leitor “vive” a realidade apresentada no poema e é arrancado de seu cotidiano temporal de sua limitação espacial e de seu devir finito para uma “outra realidade”. Esse processo “mágico” aproxima-se da

experiência religiosa ofertada pelo mito: espécie de transe sagrado e divino. Por isso, a leitura do poema também é de certa forma iniciática, na qual o leitor tem esperança de se tornar “outro”, de renascer e de se autocriar, se autoinventar (cf. BRUNEL, 1997). Ler também é um ato de fé: Durand (1996) afirma que o mito vai da fábula ao ato de fé, o que aproxima os dois comportamentos, o poético e o mítico.

Eliade (2007) também se refere à importância da leitura como o que mais aproxima literatura e mito – refere-se mais especificamente ao ato de ler romances, mas tal importância pode ser estendida à leitura de literatura em geral. Isto porque a leitura literária instaura a “saída do Tempo”, o leitor deixa o tempo cronológico e pessoal para “viver” o tempo trans-histórico, atemporal, “um tempo que dispõe, portanto, de todas as liberdades dos mundos imaginários” (p. 164). Trata-se de um comportamento que Eliade denomina de “revolta contra o tempo histórico”, que instaura a esperança de se libertar e transgredir o Tempo que nos devora. Escrever e ler literatura são exercícios de liberdade.

Os poemas, em especial, evocam, por meio de mitos, símbolos e imagens a revelação de um mistério, diz o indizível, aspira a um desejo de transformação existencial, coteja o plano do sagrado e do inefável, deseja transcender os limites do tempo e do espaço. A poesia busca nos libertar do tempo finito e de nossa existência mortal. Por isso, pode-se dizer que está subjacente ou subsiste no discurso literário “uma aventura vivida como uma graça portadora de salvação. É na legibilidade dessa aventura que se encontra a verdadeira leitura” (BRUNEL, 1997, p. 189).

Por meio da leitura literária instaura-se uma “tripla sequência”: o afastamento, o arrebatamento e o renascimento, comportamentos que caracterizam o comportamento mítico. Pode-se até mesmo afirmar que tal sequência pode ser resumida com a palavra *criação*. Criar diz menos respeito “à produção de uma obra que a seu autor transformado em outro, *modificado*” (BRUNEL, 1997, p. 189, grifo do autor). Ler é criar, criar outro mundo mas também se autocriar.

A linguagem poética, portanto, instaura uma liberdade, assim como o imaginário, o símbolo e o mito. Este, descrito como uma narrativa simbólica, um conjunto discursivo de símbolos, desvela que em sua constituição o símbolo assume maior importância do que os processos narrativos. Ou como expressa Durand (1996, p. 85), “o mito é feito da pregnância simbólica que põe em narrativa: arquétipos ou símbolos profundos”.

## 2.5. O SÍMBOLO COMO EPIFANIA

O símbolo, assim como o mito, nunca abandonou definitivamente os vários discursos e esteve sempre presente na sociedade, em alguns momentos de forma mais latente e disfarçada. Contudo, a sua significação “como modo autônomo de conhecimento” está relacionada à superação do tecnicismo e do cientificismo filosóficos, a certo interesse pelo universo religioso despertado pelo pós-Guerra e aos movimentos poéticos modernos, em especial ao Surrealismo (cf. ELIADE, 1991).

O despontar para a valorização do símbolo como forma de conhecimento tão essencial quanto o conhecimento racional e lógico tem seu preâmbulo no século XIX, sobretudo por meio da acentuação do diálogo entre uma Europa positivista e materialista e outras culturas “exóticas”, especialmente as orientais, nas quais o símbolo exerce importante lugar de destaque, importância que fez com que o europeu descobrisse “outras escalas de valores que não apenas as suas” (ELIADE, 1991, p. 7). Trata-se de um momento decisivo e de preparo para a grande retomada do símbolo como forma de conhecimento que marcará todo o século XX. Preparo que não se deve apenas a esse interesse e valorização etnológica, mas, como já mencionado, pelo despontar dos estudos da psicanálise, em especial de Freud, que faz emergir para o plano da significância e da ciência o sentido simbólico.

O interesse pelo estudo das imagens simbólicas condiz, portanto, com um desejo histórico comum de renovar a espiritualidade do homem moderno – tendência que o movimento cultural simbolista soube valorizar. Há muito a separação entre aquilo que era considerado “sério”, o pensamento racionalista, e aquilo que era mera distração ou devaneio insignificante, as férias da razão, foi superada – até se assiste, atualmente, a certa permanência ou certo desprezo de parte da sociedade moderna, mais racionalista e pragmática, pelos sonhos e devaneios, o que de forma alguma anula o seu despontar para um novo modo de existência. A imaginação, “essa porção essencial e imprescritível está imersa em pleno simbolismo e continua a viver dos mitos e das teologias arcaicas” (ELIADE, 1991, p. 15). Os símbolos e os mitos continuam incessantemente a viver nos devaneios e sonhos e, também, nas formas culturais e, sobretudo, nas imagens poéticas.

A sabedoria popular proclama há tempos o equilíbrio do homem que tem imaginação. Diz-se, por exemplo, que a determinado indivíduo “falta imaginação” e, por extensão, que ele é triste, medíocre, sem criatividade. Mas há que se encontrar um equilíbrio, como pensa Bachelard (2001, p. 7, grifos do autor): “uma filiação regular do real ao imaginário”, pois “um ser privado da *função do irreal* é um neurótico, tanto como o ser privado da *função do real*”. Se uma das duas funções ganhar uma atenção exacerbada, chegar a dominar totalmente a vida de um indivíduo, originará um desequilíbrio.

Desse modo, “ter ‘imaginação’ é gozar de uma riqueza interior, de um fluxo ininterrupto e espontâneo de imagens” (ELIADE, 1991, p. 16). Relembrando a etimologia da palavra “imaginação”, o autor explica, ainda, que a palavra “está ligada a *imago*, ‘representação’, ‘imitação’ e a *imitor*, ‘imitar, reproduzir’”. Em outras palavras:

[a] imaginação *imita* modelos exemplares – as imagens –, reproduzindo-os, reatualizando-os, repetindo-os infinitamente. Ter imaginação é ver o mundo na sua totalidade; pois as Imagens têm o poder e a missão de *mostrar* tudo o que permanece refratário ao conceito. Isso explica a desgraça e a ruína do homem a quem “falta imaginação”: ele é cordado da realidade profunda da vida e de sua própria alma (ELIADE, 1991, p. 16, grifos do autor).

“Apesar da ofensiva de toda uma civilização, o símbolo está de boa saúde” (DURAND, 1995, p. 16) e, conforme observa mais uma vez Eliade (1991), o homem moderno não precisa necessariamente da psicanálise ou adotar o processo de escrita automática dos surrealistas para descobrir e ter contato com as imagens simbólicas e míticas. Elas estão presentes nos seus atos mais cotidianos, nos seus devaneios, no seu modo de pensar e atuar no mundo.

Definido como consubstancial ao homem, e não simplesmente como algo exclusivo à criança, ao poeta ou ao louco, o pensamento simbólico revela zonas profundas do real, o que permite uma compreensão mais plena e mais autêntica do ser humano:

O símbolo revela certos aspectos da realidade – os mais profundos – que desafiam qualquer outro meio de conhecimento. As imagens, os símbolos e os mitos não são criações irresponsáveis da psique; elas respondem a uma necessidade e preenchem uma função: revelar as mais secretas modalidades do ser. Por isso, seu estudo nos permite melhor conhecer o homem, “o homem simplesmente”, aquele que ainda não se compôs com as condições da história (ELIADE, 1991, p. 9).

Toda a atividade do homem esteve e está repleta de imagens que revelam valores espirituais e filosóficos, talvez superiores aos valores da vida consciente e trivial. “A mais pálida das existências está repleta de símbolos, o homem mais ‘realista’ vive de imagens [...] os símbolos jamais desaparecem da *atualidade* psíquica: eles podem mudar de aspecto; sua função permanece a mesma. Temos apenas de levantar suas novas máscaras” (ELIADE, 1991, p. 13, grifo do autor). Não se pode negligenciar o fato de que a vida do homem moderno está repleta de imagens e de símbolos e mesmo o homem moderno, tendo construído sua

existência num mundo dessacralizado, não rompeu com o imaginário simbólico, pois todo um tesouro mítico sobrevive, camuflado, “laicizado” e “modernizado”, em zonas “mal controladas” (nos devaneios, nas melancolias, nas distrações) (cf. ELIADE, 1991). Nesse sentido, pode-se dizer que os atos mais cotidianos, as relações sociais mais mecânicas e os hábitos mais vulgares, enfim, cada mínimo gesto está acompanhado de um cortejo de reminiscências simbólicas. Para permanecer e sobreviver em nossa sociedade as imagens simbólicas precisam, contudo, tornarem-se familiares e, tal familiarização, faz-se pelo processo do imaginário presente nos discursos sociais e, em especial, pela literatura e pelas outras artes.

De acordo com Eliade (1991), traduzir as imagens concretamente, como fez Freud, é uma tarefa possível, mas vazia e sem sentido. É certo que elas referem-se ao real concreto, mas a realidade uma vez expressa não se esgota nessa concretude. É, assim, que Eliade (p. 11, grifos do autor) explica o Complexo de Édipo: se levarmos em consideração apenas o fato concreto, o desejo de possuir a mãe, tal atração maternal “*não quer dizer nada mais do que isso*”; porém, se considerarmos a Imagem da Mãe, o desejo pode ser traduzido por uma infinidade de coisas, como “o desejo de reintegrar a beatitude da Matéria viva ainda não ‘formada’, a nostalgia da unidade primordial ou a vontade de abolir os opostos. Isso significa que entender a imagem apenas por sua concretude é o mesmo que anulá-la enquanto doadora de conhecimento. Nesse ponto, Eliade (1991) aproxima-se da noção de arquétipo de Jung que superou a psicanálise freudiana ao restituir “o significado espiritual da Imagem”. Tal acepção leva Eliade a crer no aspecto multivalente e dialético das imagens: “Se o espírito utiliza as Imagens para captar a realidade profunda das coisas, é exatamente porque essa realidade se manifesta de maneira contraditória, e conseqüentemente não poderia ser expressa por conceitos” (1991, p. 11). O que torna, portanto, a imagem verdadeira e “real” é o “conjunto de significações”, e não apenas um único significado.

A definição e a valorização estabelecidas por Eliade referem-se especialmente ao plano simbólico e mítico das imagens, e estas, por sua vez, conduzem aos seus modos de percepção e de representação.

Conforme observa Durand (1995, p. 7, grifos do autor), a consciência dispõe de duas maneiras para representar o mundo:

Uma *direta*, na qual a própria coisa parece estar presente no espírito, como na percepção ou na simples sensação. A outra *indireta* quando, por esta ou aquela razão, a coisa não pode apresentar-se em “carne e osso” à sensibilidade, como por exemplo na recordação da nossa



infância, na imaginação das paisagens do planeta Marte, na compreensão da dança dos elétrons em torno do núcleo atômico ou na representação de um além morte.

No caso de uma consciência *indireta*, o objeto ausente é “*re-presentado* na consciência por uma *imagem*, no sentido muito lato do termo”. A diferença, entretanto, não é tão simples quanto parece, pois como nota o autor, seria melhor dizer que a consciência possui diferentes graus de imagem, com dois extremos: de um lado uma adequação total, a presença perceptiva, do outro a inadequação igualmente absoluta, na qual se tem “um signo eternamente viúvo de significado, e veríamos que este signo não é mais do que o símbolo” (DURAND, 1995, p. 8). O símbolo é, neste sentido, um tipo especial de signo: o signo alegórico, que remete a uma realidade significada difícil de ser apresentável ou presentificada. Difere do signo arbitrário que, por sua vez, remete a uma realidade significada que, mesmo se ausente, é apresentável.

A maioria dos signos é arbitrária e atende àquilo que Durand (1995) nomeia como uma espécie de “subterfúgios de economia”, ou um modo de economizar operações mentais: evocam significados que podem estar presentes ou são possíveis de serem verificados. Assim, por exemplo, uma placa de trânsito com o significado de “sentido proibido” não precisa ter um policial ameaçador, mas simplesmente um círculo e uma barra vermelhos. Nesse exemplo, a escolha foi motivada apenas pela arbitrariedade. Em outros casos, o signo não pode ser definido desta forma, pois remete a abstrações, a qualidades sensíveis e espirituais que não são simplesmente representáveis “em carne e osso”. Para se definir a Justiça, a Morte ou a Verdade é necessário ir além do signo arbitrário e recorrer a signos mais complexos. Nesses casos, quando o significado do signo não pode ser representável porque se refere a um sentido e não a algo sensível, tem-se a configuração da imaginação simbólica. Para Durand (1995, p. 10), o símbolo, no rastro deixado por Jung, é a “melhor figura possível de uma coisa relativamente desconhecida que não conseguíamos designar inicialmente de uma maneira mais clara e mais característica”<sup>26</sup>.

O símbolo é, portanto, um signo que remete a um significado indizível e invisível, mas como precisa “encarnar” ou “concretizar” esse significado que lhe escapa, utiliza o “jogo das redundâncias míticas, rituais, iconográficas, que corrigem e completam inesgotavelmente a inadequação” (DURAND, 1995, p. 16). Assim, em primeiro lugar, o símbolo possui uma

---

<sup>26</sup> Conforme Jung, o “símbolo é um termo, um nome ou mesmo uma imagem que nos pode ser familiar na vida cotidiana, embora possua conotações especiais além do seu significado evidente e convencional. Implica alguma coisa vaga, desconhecida ou oculta para nós” (2016, p. 18).

dimensão concreta (ou sensível, ou imagética, ou figurada) dada pelo significante; em segundo, esse significante evoca (ou sugere, ou faz conhecer, ou epifaniza) um significado que, por fim, seria difícil ou mesmo impossível de apreender (ou de ver, ou de imaginar, ou de compreender) de modo direto ou indireto. Por fim, acompanhando ainda o pensamento de Durand, “a imagem simbólica é *transfiguração* de uma representação concreta através de um sentido para sempre abstrato” (p. 11).

Como o símbolo remete a uma natureza não-sensível, Durand (1995, p.11) define-o como epifânico: “O símbolo é, como a alegoria, recondução do sensível, do figurado ao significado, mas também, pela própria natureza do significado inacessível, *epifania*, isto é aparição, através do e no significante, do indizível”. Ou em outras palavras, o autor explica que o símbolo é “uma representação que faz *aparecer* um sentido secreto”, portanto, seria a “epifania de um mistério”, na medida em que a relação estabelecida entre o significante e o significado é epifânica. Desse modo, o símbolo possui uma metade visível, o significante, e uma metade invisível e indizível, o significado. Mesmo o significante sendo definido como a parte visível e concreta do símbolo, remete a uma série de qualidades não representáveis até a antinomia, como pode ser exemplificado com o signo simbólico do fogo: é ao mesmo tempo fogo purificador, sexual e infernal, ou o signo da água que simultaneamente evoca o batismo e o dilúvio – o que evidencia, mais uma vez, o caráter plurissignificativo e contraditório dos símbolos.

O significante está, portanto, carregado de máxima concreção. Apoiando-se em Paul Ricoeur, define o símbolo por meio de três dimensões concretas simultâneas: uma cósmica, pois recolhe o significado no mundo visível que nos rodeia; outra onírica, “enraíza-se nas recordações, nos gestos que emergem nos nossos sonhos e constituem, como bem demonstrou Freud, a massa muito concreta da nossa biografia mais íntima”; e a poética, que apela para a linguagem, a linguagem mais concreta. O significado, por sua vez, estende-se por todo o universo não representável, porém concreto, como o universo mineral, animal, astral, humano ou cósmico, o que explicaria porque uma divindade pode ser uma pedra, uma árvore, um pássaro ou uma encarnação humana. Esse “duplo imperialismo” e essa “flexibilidade” do signo simbólico (DURAND, 1995, p. 11), são marcados pela redundância, tanto do significante quanto do significado. A redundância não implica um aspecto negativo do signo simbólico, mas pelo contrário, caracteriza seu poder regenerador, pois é por meio da repetição que o símbolo alcança seu aperfeiçoamento.

Partindo da redundância, Durand (1995) esboça uma classificação, ainda que sumária, dos símbolos: os rituais (ou gestuais), os linguísticos e as imagens materializadas na arte.

Seguindo seu pensamento e seus exemplos, a redundância significativa dos gestos traduz os símbolos rituais – exemplo: um muçulmano que se inclina para o Oriente no momento da oração, um padre que benze o pão e o vinho, ou um soldado ao fazer o juramento numa bandeira; já a redundância linguística constitui o mito, resume-se por “repetições de certas relações lógicas e linguísticas entre ideias ou imagens expressas verbalmente” (DURAND, 1995, p. 14); por último, as imagens artísticas, pintadas, esculpidas ou iconográficas apresentam múltiplas redundâncias, como as várias imagens de Nossa Senhora ou mesmo da Monalisa que, apesar de ter se repetido o modelo, o seu retrato permanece na “ausência definitiva” e cada espectador que vê uma imagem iconográfica repete uma “inesgotável epifania”. Neste caso, diz-se que o símbolo é a abertura para uma epifania, para uma hierofania.

A função epifânica do símbolo tende a instaurar um sentido para nossa existência e, mais que isso, busca representar o sentido entre uma existência mortal e a possibilidade de uma existência infinita, ou entre um passado arquetípico, paradisíaco e incorruptível e um presente sempre ausente de sentido e de completude, por isso sempre fugidio. Isto equivale a compreender o símbolo como um “modelo da mediação do Eterno no temporal” (cf. DURAND, 1995), pensamento que se aproxima ao de Eliade (1991, p. 13, grifos do autor):

imagens invocam a nostalgia de um passado mitificado, transformado em arquétipo, que esse “passado” contém, além da saudade de um tempo que acabou, mil outros sentidos: ele expressa tudo que poderia ter sido, mas não foi, a tristeza de toda a existência que *só existe* quando cessa de ser outra coisa, o pesar de não viver na paisagem e no tempo evocados pela música [...]; enfim, o desejo de algo *completamente diferente* do momento presente, definitivamente inacessível ou irremediavelmente perdido: o “Paraíso”.

A sensação da nostalgia de um paraíso perdido pode ser mais facilmente traduzida através da utilização da imaginação simbólica, atividade que representaria verdadeiramente a solidariedade humana, uma solidariedade que apenas pode ser plenamente vivenciada a partir do imaginário, pois é este que une todas as culturas desde os tempos imemoriais até hoje.

A marca a-histórica do homem está vincada nele e representa a sua parte mais completa e autêntica. Ainda que secreta, ela é passível de ser reconhecida através do imaginário – mesmo o homem que nunca se perdeu numa floresta tem presente no seu inconsciente este medo ancestral. Mesmo se o regresso ao estado unitário e genesíaco representado pelo *in illo tempore* seja um arquétipo irrealizável, e de fato seja uma existência

impossível de se realizar plenamente, o retorno faz-se simbolicamente, por meio dos símbolos, das imagens, dos mitos. Por meio desse retorno, o homem condicionado pela história escapa da sua existência mortal e experimenta um viver num mundo mais rico e mais completo. Por isso, o inconsciente é mais poético, mais filosófico, mais mítico do que a vida consciente (cf. ELIADE, 1991). Afirmação que foi valorizada pela psicanálise ao demonstrar, por meio dos devaneios ou dos sonhos dos pacientes, como os mitos estão presentes na sociedade e como exercem as mesmas funções das mitologias passadas: auxiliar o homem em seu processo de libertação, de salvação, o que revela a função profunda do símbolo:

[o símbolo é] “*confirmação*” de um sentido a uma liberdade pessoal. É por isso que o símbolo não pode explicitar-se: a alquimia da transmutação simbólica só pode, em última instância, efetuar-se na experiência de uma liberdade. E o poder poético do símbolo define a liberdade humana melhor do que qualquer especulação filosófica: esta última obstina-se a ver na liberdade uma escolha objetiva, quando na experiência do símbolo demonstramos que a liberdade é *criadora* de um sentido (DURAND, 1995, p. 33, grifos do autor).

A liberdade é, assim, “o motor da simbólica”. Por isso, porque o símbolo tem como função despertar o homem para um conhecimento pleno e completo de si mesmo, ele condiz com a instauração de um novo humanismo ou de uma nova antropologia. Para se alcançar esse conhecimento o estudo requer uma interdisciplinaridade ou uma mútua colaboração de varias áreas do saber. “É com a arte, a filosofia e a religião – Hegel pressentira-o – que a consciência simbólica atinge o seu nível mais elevado de funcionamento. A obra de arte, o sistema filosófico, o sistema religioso – e acrescentemos-lhes o sistema das instituições sociais – constituem paradigmas de alta frequência simbólica” (DURAND, 1996, p. 81). Nelas as figuras podem ser retomadas, reinterpretadas, traduzidas/traídas *ad infinitum* sem que o sentido se esgote.

Identificar o imaginário presente nos textos literários é não somente conhecer um passado imemorial, transmitido e reanimado pelos mitos, símbolos e arquétipos, que molda e atribui sentido à existência humana, mas é reconhecer no presente esse passado e compreender como ele enriquece o que somos. Nesse caminho, a poesia de Sophia Andresen constitui um significativo *corpus* para se pensar o imaginário como junção entre o passado e o presente, o imemorial e o histórico, como se apresentará na sequência.

### 3. A TRANSFIGURAÇÃO DO REAL NA POÉTICA DE SOPHIA

A física matemática triunfava, o universo era sólido, lógico, determinista, organizado para ser compreendido pelo homem, feito portanto à sua medida. Venerava-se os poderes da razão naturalista e a perfeição inatacável dos seus resultados. [...] O universo era claro, saudavelmente legível, alegremente previsível. O provisoriamente misterioso ou incompreensível explicava-se adiante... O homem era parte desse universo e não iria constituir exceção: era objeto de estudo como qualquer outro, só havia que aplicar-lhe a bateria dos métodos provados. O homem era também facilmente “legível” e controlável. A fé na ciência tornava-se uma realidade social vigente e atuante (LISBOA, 1984, p. 15-16).

O século XIX, positivista e tecnicista, pode ser representado em parte, como a citação acima evidencia, por uma crença otimista e por uma confiança ilimitada na razão, na ciência e no progresso. Fé que logo se desmorona com a eclosão da Primeira Grande Guerra. Escancarado o fracasso dessa promessa, surge o Modernismo, um movimento que se ergue “como uma monumental agressão à *razão*, ou àquilo que se começou, bem ou mal, a considerar como os fracassos da ‘razão naturalista’” (LISBOA, 1984, p. 15). O pensamento cartesiano e positivista começa a ser destronado e a perder seu privilégio exclusivo de detentor da verdade e de discurso único sobre a explicação do mundo e das coisas. Nesse sentido, o pensamento nascido pós-guerra parece inclinar-se para um desejo de espiritualização e de ressignificação do mundo e do homem, um sentimento que o imaginário procura dar expressão.

O homem, que antes entronizou a ciência, começa a dela duvidar e, nas palavras de Ortega y Gasset, citadas por Eugénio Lisboa (1984, p. 17), “não nega nem desconhece o seu maravilhoso poder, o seu triunfo sobre a natureza; mas, ao mesmo tempo, dá-se conta de que a natureza é só uma dimensão da vida humana, e o glorioso êxito que a ela diz respeito não exclui o fracasso respeitante à totalidade da nossa existência”. A desesperança resultante do fracasso do progresso e da ausência de respostas da ciência para a explicação de alguns fatos, aliado ao horror das duas Grandes Guerras, revelaram um sentimento de vazio e de carência existencial. Dessa forma, a ciência reconhece sua insuficiência para explicar os mistérios que regem o mundo e elege, como pensamento complementar ao da racionalidade objetiva, o imaginário.

Países como França, Alemanha e Inglaterra permaneceram por longos períodos afetados pelos traumatismos e pelas lembranças das Guerras. Portugal, mesmo não tendo

participado diretamente delas, sentiu de modo indireto, “por contaminação e indução do trauma”, os seus horrores e suas consequências, pois olhando mais de perto, “enquanto o resto da Europa estrebuchava após a hecatombe, Portugal adormecia. A literatura desacertava o passo e academizava-se a olhos vistos” (LISBOA, 1984, p. 13). Assim, o país que iniciou com as grandes navegações e o mercantilismo o mundo moderno, paradoxalmente dele não fazia parte. Enquanto a Europa estava arruinada e se erguia do fim da guerra, Portugal adormecia e vivia uma tranquilidade feliz: “só aceitando pactuar o mínimo indispensável com os ‘ventos da História” (TORGAL, 2000, p. 325). Na contramão, portanto, de um tempo histórico positivista que teima em continuar, surge a revista *Orpheu*, em 1915, provocando um verdadeiro “abalo sísmico” (cf. LISBOA, 1984) na vida cultural portuguesa e inaugurando o que habitualmente se designou chamar *Primeiro Modernismo*. Considerado uma fase heroica, esse primeiro momento do Modernismo português irá centrar-se no grupo *Orpheu* e nas publicações de seus idealizadores, estendendo-se até a publicação da revista *presença*, considerada o marco do *Segundo Modernismo*.

O Modernismo português foi, nas palavras de Lisboa (1984, p. 20), “um modo de viver e de morrer”: Mário de Sá-Carneiro e Alfredo Guisado se suicidam; Raul Leal e Ângelo Lima desterram-se na loucura; Luis de Montalvor morre num estranho acidente de carro; Fernando Pessoa morre lentamente, “mas com eficácia, no quase-silêncio do retiro, da náusea e dos copinhos de aguardente (que não matam, mas ajudam)”. Eduardo Lourenço (1987, p. 187) refere-se que a Ideia de modernidade lusa aparece em Antero, como “negatividade fulgurante e irrefutável, pois o seu conteúdo não é outro que a Morte, nunca antes tão imperativamente maiúscula”. Da morte anteriana foi criando-se, de forma ascendente e descendente, uma “consciência poética portuguesa”, que encontrará ecos em Antonio Nobre, Cesário Verde e Fernando Pessoa.

*Orpheu* representou uma viragem no campo cultural, estético e expressivo, abalando o gosto do público conservador ainda apegado ao conservadorismo das formas tradicionais. Com sua publicação sente-se o espírito da vanguarda literária e é quando “faz sentir, realmente, uma violência no campo expressivo que muito contribuiu para uma essencial subversão de formas” (GUIMARÃES, 2004, p. 7). É o que comprovam as diversas revistas publicadas nas primeiras décadas do século XX – *Orpheu* (dois números publicados, em 1915), *Exílio* (um único número, em 1916), *Centauro* (1916), *Portugal Futurista* (1917), *Contemporânea* (1922-1926) e *Athena* (1924-1925) – que não tiveram “influência marcante e profunda sobre o público em geral, não logrando impor-lhe os nomes mais significativos do

primeiro modernismo português” (LISBOA, 1984, p. 20)<sup>27</sup>. O público em geral estranhava as novidades artísticas e contemplava à distância. Foi preciso o aparecimento da revista *presença*, em 1927, para que o primeiro tempo modernista fosse revisado e valorizado – é aos seus integrantes, por exemplo, que se deve a publicação da obra de Fernando Pessoa, até então inédita, excetuando-se *Mensagem*, e a consagração de sua poesia ortônima e heterônima, bem como a divulgação e valorização de outros poetas do *Orpheu*. Como lembra Lisboa (1984, p. 20-21), “caberia aos homens do segundo modernismo ressuscitá-los, valorizá-los, impô-los e, como diria Eduardo Lourenço, metê-los dentro da História da Literatura, onde não tinham naturalmente nascido nem posteriormente tentado entrar”.

Com a última publicação de *presença*, em 1940, e com o sentimento nacional devastado – de um lado devido as notícias dos horrores da Guerra Civil Espanhola e da Segunda Grande Guerra e, de outro, devido a instauração do período ditatorial que irá reforçar o isolamento português, embora o salazarismo tentasse de todas as formas reerguer o imaginário coletivo nacional –, surge uma nova estética doutrinária e literária: o Neorrealismo. Restaurando os princípios postulados pela geração de 70, os escritores congregados nesse movimento apresentam uma afinidade com as ideias marxistas e defendem uma maior participação do poeta na *polis*, por meio da denúncia das desigualdades sociais e das injustiças, constituindo, assim, uma importante voz contra os princípios políticos e sociais do Estado Novo. O ideário neorrealista liga-se, depois, às publicações da coletânea *Novo Cancioneiro* que nos primeiros anos da década de 40 lança uma série de romances e poesias.

O movimento acabou desvanecendo com o surgimento do Surrealismo. “De um modo geral, o Surrealismo português, tardio e também efêmero, caracteriza-se, no essencial, por valorizar a linguagem utilizada pelo escritor, associando-a a importância dada à imaginação. Constituiu ainda uma tentativa de suavizar a relevância dada pelo Neorrealismo à razão e às preocupações de cariz social, político e ideológico” (VIEIRA, 2016, p. 92). Valorizando a linguagem metafórica, simbólica e as associações imaginativas, o Surrealismo deixou marcas em diversos escritores portugueses. Importante ressaltar que o ideário modernista, agrupado aqui pelos diversos grupos – *Orpheu*, *presencistas*, neorrealistas e surrealistas – marcou, direta ou indiretamente, tanto os escritores portugueses que de alguma forma estão associados a algum destes movimentos, quanto àqueles que, mesmo não os acompanhando de perto,

---

<sup>27</sup> A grande eclosão de diversas revistas culturais acontece quase coincidentemente com a instauração do governo ditatorial português e sua postura repressiva e opressora, sendo elas um importante meio de divulgação de ideias revolucionárias. Tais ideias, contudo, não chegam a abalar significativamente a cultura dos “lepidópteros burgueses”, como se referiu Mário de Sá-Carneiro, e os intelectuais ligados a essas revistas serão denunciados como loucos (cf. GUIMARÃES, 2004). Aliás, nomeá-los como loucos constitui-se uma maneira eficiente de desautorizá-los.



receberam deles alguma influência. A presença desse ideário, ora tênue ora profunda, desvela-se por uma atitude de continuidade que atravessa a história literária.

Por essa perspectiva, Fernando J. B. Martinho (2003, p. 190) procura não restringir o Modernismo à sua marcação cronológica, que tem seu início com *Orpheu* e o seu término com o aparecimento de *presença*. Mesmo admitindo a dificuldade de desvencilhar-se da cronologia, o autor define o Modernismo como “descontinuidades e continuidades, uma tradição, no quadro da modernidade com origem em Baudelaire, e da qual somos descendentes, não obstante o que dela possa diferenciar-nos, como observou Octavio Paz”. Assim, no conjunto da poesia do século XX é possível verificar um período marcado pela vigência de um paradigma modernista, centrado na mudança como valor estético, mas que no cerne desse mesmo paradigma contém diferentes modos de ver o novo, um novo que não é necessariamente moderno, mas que implica, nas palavras de Paz “novidade e surpresa”, ambas instauradoras de uma ruptura: “O que distingue nossa modernidade das modernidades de outras épocas não é a celebração do novo e surpreendente, embora isso também conte, mas o fato de ser uma ruptura: crítica do passado imediato, interrupção da continuidade” (PAZ, 2013, p. 17). É nessa linha que Martinho pensa a instauração da poesia moderna em Portugal, que a tradição crítica consagrou com as designações de *Primeiro Modernismo* e *Segundo Modernismo*, mas o que estas designações “no fundo, significam, não obstante as reais diferenças que os distinguem, é o reconhecimento de uma continuidade entre um e outro momento da nossa modernidade” (2003, p. 191). Nesse sentido, como prossegue o crítico português, a modernidade portuguesa é definida como uma tradição que não exclui, entretanto, “que, dentro dela, se não verifiquem mudanças, descontinuidades, a par da continuidade que, em larga medida, a justifica” (p. 191). O que significa dizer que se as primeiras décadas do século XX em Portugal foram marcadas por um “abalo sísmico”, representado pela publicação de *Orpheu*, tal abalo não pode ser desvinculado do movimento de renovação poética empreendido antes pelos simbolistas e de sua condição inauguradora da poesia moderna. Pensa-se aqui na poesia moderna compreendida em seu sentido amplo, conforme definição estabelecida por Paz (2013, p. 124): aquela que “nasce com os primeiros românticos e seus predecessores imediatos do final do século XVIII, atravessa o século XIX e, através de sucessivas mutações que são também reiterações, chega até o século XX” (2013, p. 124) – em seu sentido restrito, a poesia moderna define-se como aquela que se inicia com o simbolismo e culmina com a vanguarda.

No espírito de continuidade que rege a história literária, existe, portanto, uma continuidade do estético e do sentimento simbolista no Modernismo português, perceptível na

“ausência de uma ruptura radical e profunda entre os campos da linguagem que simbolistas e modernistas por caminhos diferentes conquistaram” (GUIMARÃES, 2004, p. 9). Continuidade por muito tempo esquecida pelos estudiosos que se concentravam apenas na proximidade cronológica entre Camilo Pessanha e os poetas da geração de *Orpheu*, ou simplesmente ignoravam a expressão poética de poetas considerados nefelibatas, como Eugénio de Andrade, contribuindo tanto para excluir do Simbolismo o mérito de sua realização expressiva e formal como para destituir dele sua condição de movimento vanguardista. Conforme avalia Fernando Guimarães (2004, p. 12), as correntes literárias modernas, como o sensacionismo, o paulismo e o interseccionismo, estão “divididas entre um fundo comum simbolista e a influência mais recente do Futurismo”. Esta opinião também é compartilhada por Fernando Cabral Martins (2003, p. 180), ao referir-se a três grandes poetas – Cesário Verde, Teixeira Pascoas e Mário de Sá-Carneiro e suas respectivas designações literárias, Realismo, Saudosismo e Modernismo – como nomes que estão associados “ao Simbolismo como poética central”.

Considerando a continuidade entre Simbolismo e poesia moderna, os versos de Sophia, desde seu primeiro livro, *Poesia*, apresenta uma forte presença imagética, sobretudo pela recriação simbólica e imagística da palavra poética, aproximando-se, na tradição portuguesa, de Camilo Pessanha, e na tradição francesa, de Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé – Luís Ricardo Pereira (2003) observa que o paradigma imagista presente na poesia andresenana filia-se, ainda, aos poetas Hulme e Pound, considerados os sucessores do Simbolismo francês e que influenciarão, notadamente, os poetas pertencentes aos *Cadernos de poesia*, sobretudo Eugénio de Andrade, Tomaz Kim e Ruy Cinatti. O relevo que a palavra poética ganha, tendo a imagem o papel fundamental de revelar as essências do real em toda sua completude e inteireza, conduz os poetas dos *Cadernos*, incluindo Sophia, na busca por uma poética que se distancia do romantismo sentimental e aproxima-se da vertente simbólica do primado da imagem e do símbolo, características solidárias ao Simbolismo, que, mais tarde, influenciará os poetas surrealistas. O Simbolismo, portanto, assume-se como estética inauguradora da modernidade lírica portuguesa e sua importância para os escritores de *Orpheu*, bem como para a consolidação da modernidade, não pode ser esquecida. Se o Simbolismo pode ser considerado o fio inaugural da estética e da expressão poética modernas, sendo Camilo Pessanha o poeta mais representativo deste movimento, o grande nome que irá promover a literatura portuguesa dentro de uma modernidade é Fernando Pessoa, ou nas palavras de Eduardo Lourenço (1987, p. 188), ele “não foi apenas moderno, mas a Modernidade mesma – a nossa muito específica e ambígua modernidade”.

Seria praticamente impossível dissociar o nome de Fernando Pessoa da paternidade do Modernismo e devido o papel que exerceu e ainda exerce é “presença tutelar” na moderna poesia portuguesa, conforme expressa Fernando J. B. Martinho (1991). O autor, ao analisar a presença de ecos pessoanos na poesia portuguesa dos anos 50, já observara a presença e a força catalisadora que o poeta do “drama em gente” cumpria dentro do próprio movimento do *Orpheu* e das principais revistas posteriores: em *presença* sente-se, por exemplo, a voz do ortônimo em Carlos Queiroz e as de Caeiro e Campos em Adolfo Casais Monteiro; a informalidade indisciplinada de Caeiro e Campos pode ser vislumbrada nos poetas do neorrealismo; e as propostas modernistas pessoanas irão permanecer nas três séries dos *Cadernos de Poesia*, por meio de um “entendimento por dentro”, sendo inegável a “dívida do lirismo português contemporâneo para com o criador do ‘drama em gente’” (MARTINHO, 1991, p. 7-10, grifo do autor).

A presença de Pessoa, portanto, seja de que modo existiu, é inquestionável e inseparável da instauração do Modernismo português e da sua Modernidade. Lançada em terras lusitanas, a modernidade irá encontrar terreno seguro para fortalecer-se na poesia dos grandes poetas dos *Cadernos de Poesia* porque é neles que se encontra, conforme palavras de Eduardo Lourenço (1987, p. 194), o “autêntico espírito da Modernidade”. Modernidade compreendida em termos baudelairianos, em seu sentido ambíguo ou mesmo dialético.

Uma imagem exemplar da ambiguidade baudelairiana e moderna está na cidade. Já pressentida por Victor Hugo, Balzac e Zola, em Baudelaire a cidade moderna, mais especificamente Paris, emergirá como modelo mítico de um *locus* moderno, ao mesmo tempo labirinto monstruoso e fascinante, espaço ambíguo erigido à categoria de mito. Comparável, conforme Lourenço (1987), à *cidade dolente* de Dante, mas diferenciando-se dela por não representar o mundo sobrenatural como reflexo do dilaceramento humano, a cidade baudelairiana é “onde os três reinos de Dante se indistinguem, teatro de um heroísmo anônimo desconhecido das épocas passadas; é a Cidade do gás, do carvão, do vapor, com seus ergástutos-fábricas e seus gladiadores-proletários, que a si mesmo se aparece como ambíguo inferno e não menos equívoco paraíso entreaberto à sombra (já então) do haxixe e do ópio” (LOURENÇO, 1987, p. 184). De um lado, portanto, a modernidade é consciência positiva de uma realidade histórica nova, mas, de outro lado, o espaço do qual emerge, a Cidade, não passa de lodo infame que o poeta deve transfigurar em matéria poética.

Em Portugal, a consciência da modernidade como uma “epopeia do Negativo”, assinalada pela “dissolução do universo burguês” (cf. LOURENÇO, 1987) – dissolução que vem, em consequência, acompanhada da exaltação do anti-herói ou do crime – e como

aceitação do vazio ou do Nada pós-morte, seguindo o rastro deixado por Nietzsche e Rimbaud, nota-se primeiramente com maior relevo em Antero. É com ele que se manifesta a presença da modernidade em sua dimensão negativa e ilusória, cuja protagonista é a Morte, expressa de modo “solene e solenizada por uma forma classicizante que a nega” (p. 187). É neste Nada anterior que a poesia lusa moderna encontrará uma fonte expressiva inaugural, a ser desenvolvida mais tarde por António Nobre e Cesário Verde:

A morte reina sobre o mundo infantilizado de Nobre e o balcão prosaico de Cesário, mas tem de partilhar os seus sortilégios com os mendigos, os poveiros e a criada do primeiro, ou as varinhas e o gás extravasado sobre as ruas citadinas da Capital, do segundo. O mundo na sua quotidianidade disputa ao “além-mundo” fantasmático de cada um a sua substância. As atitudes de Nobre e Cesário, próximas e polares, definirão por algum tempo a dialética da consciência poética nacional (LOURENÇO, 1987, p. 187-188).

A modernidade portuguesa, portanto, tem muito a dever ao Nada anterior, ao mundo infantilizado de Nobre e à quotidianidade de Cesário. Mais tarde, Fernando Pessoa reconhecerá em Cesário o seu mestre – e aprenderá com ele a reconhecer o “eu como espelho de cada ângulo da realidade, sobretudo os mais agudos”, conforme continua Lourenço (1987, p. 188) – enquanto a poesia de Nobre revelará a infância como um tempo duradouro e lugar de uma vivência mítica. Pessoa, contudo, irá além e acrescentará aquilo que aos seus antecessores faltaram: “a consciência do mistério de existir” (p. 188), não apenas o seu, mas o de toda a existência histórica, e, mais ainda, mistério incluído no próprio discurso que o concentra. Do Nada anterior, universal e abstrato, Pessoa alcança a modernidade mais radical: a “negação do mundo *tal como é*”, uma “*ausência sem nome*” (p. 188, grifos do autor), uma negatividade que encontrará assento na consciência portuguesa moderna a partir de então e que terá o seu ponto mais íntimo no combate contra o discurso, representado pelo “furor autodestrutivo” de Álvaro de Campos. Assim, será acima de tudo com Pessoa-Campos, que a Modernidade se definirá como a “autocontestação da palavra poética”: “nenhuma palavra poética realmente moderna se constitui como tal se não for a contestação não só da realidade nela visada como de si mesma”, como arremata Lourenço (p. 191). Com Álvaro de Campos a consciência poética portuguesa atinge seu extremo e cria uma nova tradição.

Durante toda a década de 40 e início de 50 surge uma nova forma de contestação poética, centrada, agora, não mais no discurso e sim no próprio ato de poetar e na função social da poesia. Uma atitude sensivelmente expressa pelos poetas pertencentes aos *Cadernos*

de *Poesia*. Neles “soprou o autêntico espírito da Modernidade” (LOURENÇO, 1987, p. 194). Mas uma modernidade assumida de forma perturbadora e ambígua, como revelam as poesias de Eugénio de Andrade, Jorge de Sena e Sophia Andresen, pois nesta, a “Modernidade é detida no limiar da porta”. Sua poesia foge a qualquer classificação a escolas ou movimentos literários e inscreve-se na modernidade de forma singular. O seu discurso poético tem priorizando, acima de tudo, a dimensão imagética da palavra, o universo simbólico e a compreensão do real como encontro entre o histórico e o imaginário.

Se a aventura poética é uma aventura de liberdade e a modernidade possui “moradas diversas” (cf. LOURENÇO, 1987), como inscrever a modernidade de Sophia? Como sua poética se acomoda e dialoga com a tradição lírica portuguesa?

### 3.1. A “EPOPEIA DO NEGATIVO” *VERSUS* A UNIDADE

O lugar que Pessoa inscreveu na tradição moderna portuguesa foi decisivo para a geração de 40, assumindo-se como potencial criador. Sophia, que estreou com a publicação de um poema nos *Cadernos de poesia*, e publicou até a década de 50 três livros, encontrou, ainda, reverberando a geração de Pessoa e a de *presença*. “A interrogação por parte dos poetas portugueses deste século à esfinge pessoana não tem, praticamente desde os tempos do *Orpheu*, conhecido significativas interrupções; e o diálogo intertextual com Pessoa permanece como um dos mais fecundos e absorventes no horizonte poético nacional” (MARTINHO, 1991, p. 10).

A influência dos dois heterônimos mais indisciplinados, Caeiro e Campos, por exemplo, é visível no uso do verso livre expresso pelos poetas da *presença* e dos *Cadernos de Poesia*, embora Sophia e seus companheiros de geração não tendo “fixado as suas atenções exclusivamente em Álvaro de Campos, a verdade é que também não ficaram imunes ao sortilégio do autor das grandes odes” (MARTINHO, 1991, p. 91). É notável, por exemplo, que a noite, tal como expressa na poesia de Sophia apresenta influências tanto de Teixeira Pascoaes quanto de Campos, como será destacado mais adiante. Isto significa que o destaque para o diálogo entre Sophia e Pessoa não destitui a relevância dos outros diálogos. Por exemplo: de Cesário Verde a poeta recebeu fundamentalmente o ensinamento de olhar para o real tão atentamente a ponto de instaurar a impessoalidade, de contemplar as coisas em sua dimensão límpida, fulgurante e intensa; de Pascoaes herdou, sobretudo, o desejo de recuperar um passado mítico perdido. Assim, o destaque para a relação estabelecida com Fernando Pessoa será evidenciado devido a sua “presença tutelar” na instauração da modernidade

portuguesa, presença que reescreveu a tradição poética lusa, o que de forma alguma anula a importância das influências recebidas por outros poetas. Ou como afirma Martins (2015, p. 14), “na verdade, Pessoa é o grande precursor com quem Sophia se mede”. O que explica o destaque dado, nesta seção, à relação Sophia-Pessoa.

Se há ressonâncias pessoanas nos poemas de Sophia, não devemos pensar em “autêntica companhia”, e sim, em “distraída escolta” (cf. LOURENÇO, 1975). E o autor pergunta: “Como poderia a maga do sentimento pânico e harmonioso do mundo encontrar-se com o ‘dividido’, a ausência feita voz, a multiplicidade sem centro, o ‘viajante no anverso?’”. Na interpretação de Lourenço, a poética de Sophia e a de Pessoa estão em polos opostos: se tal como Ulisses, Pessoa, no seu ousar ser ninguém, caminhou na trilha deixada por Antero da “consciência poética como consciência infeliz”, até alcançar o percurso extremo ou “sua expressão épica” com Álvaro de Campos, Sophia, por sua vez, “inaugura ou põe termo à longa travessia da consciência poética como consciência infeliz” (LOURENÇO, 1975, p. V). Se com Pessoa instaurou-se uma “epopeia do Negativo”, ou uma “Odisseia da Noite”, com Sophia ergue-se a positividade. Como continua o autor, há na poesia portuguesa poucos itinerários tão impregnados de “positividade, original, tão de raiz canto ao rés de uma realidade aceite como esplendor efêmero e eterno e por isso tão isentos de polemismo e intrínseca *negatividade* como o de Sophia Andresen” (p. II, grifo do autor). A positividade presente na poesia de Sophia é, contudo, entrelaçada a uma lúcida consciência da coexistência de seu contrário, como lembra Ceccucci (2011, p. 24, grifos do autor):

Sophia nunca se abandona definitivamente à desistência inútil e desesperada, à renúncia pessimista. A sua poesia, mesmo nos momentos mais sombrios, deixa sempre entrever aquele *locus amoenus* mítico, aquele *lugar do uno*, que há-de chegar; aquela pátria luminosa, governada pela verdade e pela justiça; pátria identificada e convocada como paradigma de um *tempo vivido* e reencontrado, de um *tempo absoluto*, de uma *unidade* recuperada.

É, seguindo essa perspectiva, que a poesia de Sophia é aqui compreendida: como aquela que reconhece a desaliança, o terror, o caos existente no mundo, mas não vivencia esse conhecimento de forma pessimista. Porque nela subsiste uma esperança e uma confiança expressas na visão do real como manifestação de unidade e vazio, de presença e ausência, de caos e cosmos, por isso mesmo completo e inteiro. Uma dualidade expressa também na

própria visão da experiência poética como vazio/poema e unidade/poesia<sup>28</sup>. Assim, se Pessoa caminha na trilha da modernidade deixada por Antero, de uma consciência infeliz, Sophia procura a unidade, mas uma procura que não esquece a ameaça constante da desaliança nem exclui a consciência lúcida de que a poesia não abandona o terror fulgurante do abismo.

Em entrevista a Maria Armanda Passos (1982), Sophia afirma que os primeiros poemas acerca de Pessoa nasceram da leitura que realizou de toda a sua obra em circunstância de um pedido para apresentar uma conferência. Tal motivação não apenas fizeram surgir os poemas, mas desse contato com a leitura da poesia ortônima e heterônima de Pessoa, também surgiu o seu sentimento de estar “cercada”: “E, dessa espécie de cerco, de insatisfação e da incapacidade de decifrar o Fernando Pessoa logicamente, nasceram os poemas” (PASSOS, 1982, p. 5). Em “Arte Poética IV”, Sophia lembra que “o poema ‘Fernando Pessoa’ apareceu repentinamente depois de eu ter acabado de escrever uma conferência sobre Fernando Pessoa” (p. 896).

Nessa mesma entrevista, Sophia menciona seu pertencimento a uma geração que surgiu depois de Pessoa e diz não aceitar “essa... essa teologia do nada”. A poeta recusa a separação, a divisão e a perda de identidade do homem moderno expressas por Pessoa, porque segundo ela é “necessário superar a renúncia” e procurar a unidade. Uma busca que não exclui o temor de sua desilusão e o medo da vã tentativa: “Eu acredito na unidade, acredito na possibilidade, mesmo que seja... Toda a minha poesia oscila entre a confiança nessa unidade e uma espécie de pânico do seu fracasso” (PASSOS, 1982, p. 5). Num texto com 19 páginas que aparece em seu espólio, iniciado com a pergunta “Que diz Pessoa?”, Sophia tematiza a divisão pessoana nestes termos: “Ele está dividido no seu pensamento e dividido no seu ser. O seu drama é simultaneamente um drama de conhecimento que não encontra a sua unidade e um drama do ser, do ser que não encontra a sua unidade” (cf. CATÁLOGO, 2011, p. 105).

Símbolo deste diálogo enviesado com Pessoa é o poema “Sibilas”, de *Coral*, escrito, segundo a poeta, “como acusação contra os poetas como o Fernando Pessoa. E há um verso de Rilke que diz aquilo que procuro: ‘encontrar um puro domínio humano entre o rio e a rocha’” (PASSOS, 1982, p. 5). Eis a primeira estrofe do poema:

Sibilas no interior dos antros hirtos  
Totalmente sem amor e cegas,  
Alimentando o vazio como um fogo  
Enquanto a sombra dissolve a noite e o dia

<sup>28</sup> Sobre a compreensão do poema como fissura, e poesia como unidade, ver o prefácio de Pedro Eiras, “No deserto do mundo” (2013) para o livro *Poesia*. Esse tema será melhor abordado adiante, na seção “A dialética caos-cosmos”.



Na mesma luz de horror desencarnada.  
(p. 244).

Esse poema evidencia que nos primeiros livros a sombra pessoana surge enigmática – como ela diz em entrevista é algo que não consegue entender ou explicar – e avessa ao sentimento que é o da unidade. Assim, partindo de uma crença na positividade e na unidade, Sophia recusa a renúncia e a divisão instauradas pela poesia de Fernando Pessoa e sua modernidade. Com efeito, como observa Martinho (1991, p. 100), “embora não explicitamente – antes de forma difusa, e mais ao nível da ‘dicção’ e do *tom* era já visível em Sophia, antes do poema incluído em *Livro Sexto*, de 1962, ‘Fernando Pessoa’, a leitura por dentro de Pessoa”. Como continua o autor, citando agora as palavras de Jorge de Sena que escreveu uma nota introdutória aos poemas de Sophia para a 3ª Série de *Líricas Portuguesas*, ela apresentava uma “nobreza de dicção” e “era irmã da majestade sutil de Pascoaes e das grandes *Odes* de Álvaro de Campos, cuja linhagem continuava” (p. 100) – portanto, ainda que a poeta negue e afirme o seu afastamento, conforme a entrevista a Passos exemplificou, desde as primeiras publicações observa-se um diálogo esfíngico com a poesia pessoana.

Dessa forma, a referência à poesia pessoana, nos primeiros livros, não é feita por Sophia sempre de maneira direta, mas muitas vezes aparece como uma “leitura por dentro”, como o poema “Sibilas” demonstra, ou como a afinidade pelos deuses pagãos à maneira de Ricardo Reis, ou ainda na exaltação da noite que mantém afinidades com as *Odes* de Campos. A partir de *Livro sexto* a presença de Pessoa torna-se mais direta e insistente, mas também mais enigmática. Nele surge um poema intitulado “Fernando Pessoa” que se inicia com o verso “Teu canto justo que desdenha as sombras”, que desvela uma proximidade com a palavra justa, precisa e límpida inscrita na poética andreseniana. Depois, com *Dual*, a insistência traduz-se em *homenagem* e *evocação*, como ilustram, respectivamente, os poemas “Homenagem a Ricardo Reis” e “Em Hydra, evocando Fernando Pessoa” – o título *Dual* indicaria não somente uma releitura de Pessoa como uma espécie de “homenagem ao ‘dividido’” (cf. LOURENÇO, 1975).

No primeiro poema citado acima, Ricardo Reis é descrito como “irmão gêmeo do que escrevi”, como aquele que “ensina o nosso olhar” e sabe que “Ausentes são os deuses mas presidem”. Por outro lado, o poema pode ser lido como uma síntese da diferença ética em relação à vida: a voz lírica do poema de Reis aconselha Lúcia a não se cansar, porque nada vale a pena; no poema de Sophia, mesmo diante a finitude e a brevidade da vida, ouve-se o

conselho para viver o esplendor da passagem do tempo: “O tempo apaga tudo menos esse/ Longo indelével rasto/ Que o não-vivido deixa” (p. 599).

Já “Em Hydra, evocando Fernando Pessoa”, a alusão mais direta é com o “ousar ser ninguém” do poeta, mas também perpassam nele o ritmo irrequieto de Campos e uma releitura de Caeiro. No porto grego, “onde tudo é divino como convém ao real”, o nome *Fernando Pessoa* é recordado, mas Pessoa transmuta-se em Odisseus:

[...]  
 Ante a meticulosa limpidez dessa manhã num porto de uma ilha grega  
 Murmurei o teu nome  
 O teu ambíguo nome

[...]  
 E acreditei firmemente que tu vias a manhã  
 Porque a tua alma foi visual até os ossos  
 Impessoal até os ossos  
 Segundo a lei de máscara do teu nome

Odisseus – Persona  
 (“Em Hydra, Evocando Fernando Pessoa”, *Dual*, p. 626).

A luminosidade e transparência de Hydra são um convite para uma recordação, que é já homenagem, da figura enigmática de Pessoa. Porém, não é como contraponto à clareza matutina que o poeta é evocado, mas como homologia: “Há na manhã de Hydra uma claridade que é tua/ Há nas coisas de Hydra uma concisão visual que é tua”. Numa leitura desse poema, Martins (2015, p. 15) aponta que Sophia cita Alberto Caeiro “pelos olhos de Álvaro de Campos”, pois a segunda estrofe, citada no fragmento acima, seria uma alusão explícita ao poema de Campos dedicado a Caeiro – mais explicitamente uma releitura do seu verso “Alma abstrata e visual até os ossos”. Ainda segundo Martins, a voz pessoana que mais invade “secretamente” a poesia de Sophia é a de Caeiro, como sintetiza o verso “O meu interior é uma atenção voltada para fora”<sup>29</sup>.

Outro tema expresso pelo poema é a associação, praticamente uma metamorfose, entre Ulisses e Pessoa, referenciada etimológica e metaforicamente por “persona”. Assim como Ulisses o poeta português ousou ser ninguém e foi um sujeito errante, porém, sem “uma Ítaca onde pudesse por termo à sua inquietude, ao seu desassossego” (MARTINHO, 2013, p. 228). Sem sua Ítaca o poeta permanecerá disperso e desiludido, não talvez por falta da busca da unidade, mas sim pela tentativa vã de buscá-la.

---

<sup>29</sup> “Poema” (*Geografia*, p. 575).

Além da errância, comum a Ulisses e Pessoa, o poema andreseniano invoca o tema da viagem. Sobre isso Martinho (2013, p. 228) observa: “a poeta, para além da simples imposição que era a do lugar onde se encontrava, terá tido em conta, a par da forte incidência da temática da viagem na poesia de Pessoa, especialmente em Campos (que, lembre-se, Pessoa definia como sendo ‘um Walt Whitman com um poeta grego lá dentro’) e na *Mensagem*, duas emblemáticas frases pessoanas: ‘Não evoluo, Viajo’ e ‘Navegar é preciso’. Também Sophia foi uma viajante, percorreu vários lugares e, se não chega exatamente a viver uma errância, em termos homéricos e pessoanos, tampouco dela está ausente esse sentimento, como ilustram os versos do poema “Acaia”: “Aqui despi meu vestido de exílio/ E sacudi de meus passos a poeira do desencontro”<sup>30</sup>.

O poema “Cíclades” também constitui uma evocação – como a própria epígrafe indica: (*evocando Fernando Pessoa*). Cita-se um trecho:

A claridade frontal do lugar impõe-me a tua presença  
O teu nome emerge como se aqui  
O negativo que foste de tu se revelasse

Viveste no avesso  
Viajante incessante do inverso  
Isento de ti próprio  
[...]  
Porém obstinado eu invoco – ó dividido –  
O instante que te unisse  
E celebro a tua chegada às ilhas onde jamais vieste  
(*O Nome das Coisas*, p. 651-652).

Assim como “Em Hydra...”, há uma homologia entre a claridade grega e a presença obstinada de Pessoa, celebrada pela união do dividido. Para além dessa evocação, nos dois poemas atravessa um desejo de encontrar, como o poeta encontrou, mais precisamente na persona de Caeiro, o olhar limpo e preciso, claro e impessoal como é o real – o poema “Em Hydra...” termina justamente com esse terceto:

O teu destino deveria ter passado neste porto  
Onde tudo se torna impessoal e livre  
Onde tudo é divino como convém ao real  
(p. 627)

<sup>30</sup> (*Geografia*, p. 547). Sobre o tema dos vários exílios presentes na obra de Sophia – o geográfico, o político, o poético – ver o texto “Sophia: a escansão do exílio”, de Jorge Fernandes da Silveira (2013). Silvina Rodrigues Lopes (1990) também se refere à errância andreseniana, mas no sentido de descoberta relacionada “à metáfora da navegação”, sendo o mar o elemento que mais realiza o chamamento para as descobertas e a errância.

Impossível não associar, como vários textos críticos já consagraram, a Grécia ao lugar da plena claridade, da harmonia e da inteireza, do encontro com o real. É nesse espaço que o dividido, a fragmentação e o não-vivido pessoanos são evocados, mas acima de tudo é nesse lugar, representativo da unidade, que nasce o desejo de reunir, de celebrar o encontro com Pessoa. Um encontro que à primeira vista parece inusitado, pois se Sophia referia-se a não aceitação da renúncia e do não-vivido, embora já apresentasse uma releitura indireta do poeta, mais tarde a presença de Pessoa será invocada e evocada a partir da “claridade frontal do lugar”, como se as viagens à Grécia, Hydra, Cíclades e Epidauro, motivassem tal presença. Sobre isso, Martinho pergunta: “Será assim tão surpreendente que Sophia tenha evocado e invocado a presença tutelar do poeta português para este reencontro com o mundo grego” (2013, p. 225). Como um poeta que proclama a margem, a ausência, o não-vivido pode estar e ser associado ao mundo grego, ao lugar pleno de presença, esse país definido por Sophia como “sem mácula”?

A chave para uma possível resposta pode estar presente tanto na conscientização que Sophia sentiu de seu próprio tempo histórico, como um “tempo dividido”, tempo de inegável cisão e ausência, quanto em sua lucidez perante um fazer artístico que se desdobra em uma composição discursiva fragmentária. No primeiro sentido, ao referir-se a Pessoa como “Viúvo de ti próprio”, “viúvo de ti mesmo”, “viúvo de pessoa”, a *viuvez* estaria inscrita numa definição política, como bem definiu Martins (2015, p. 21): “remete o caso de Pessoa para o de um testemunho da idade burguesa e da divisão capitalista do trabalho”. Nesse sentido, Sophia inscreve os temas pessoanos da fragmentação e divisão do ser num quadro histórico que pode muito bem representar a dissolução experienciada pelo salazarismo e pelo período pós-25 de Abril. Em outro sentido, uma maior insistência ao longo do percurso poético de Sophia na evocação e invocação pessoanas está investida numa ressignificação da condição do poeta: da renúncia ele passa a ser compreendido como a representação moderna do poeta maldito. O termo *viuvez*, portanto, recebe outro sentido, como as próprias palavras de Sophia sugerem:

Se queremos ultrapassar a cultura burguesa – ou seja o uso burguês da cultura – é porque vemos nele o reino da divisão, o fracasso do projecto da inteireza. Sem dúvida grandes poetas nasceram e criaram dentro do mundo da cultura burguesa. Mas sempre viveram esse mundo como exílio e *viuvez*, como *poetas malditos*./ A arte da nossa época é uma arte fragmentária, como os pedaços de uma coisa que foi quebrada./ “Sou um espalhamento de cacos sobre um capacho por sacudir”, disse Fernando Pessoa que aqui, no extremo ocidente,

percorreu até seus últimos confins os mapas da divisão e letra por letra os disse (ANDRESEN, 1977, p. 77-78, grifos meus).

O desejo de ultrapassar a cultura burguesa pelo não-vivido faz de Pessoa uma figura emblemática do poeta moderno. Por outro lado, a contestação de uma “arte fragmentária”, demonstra que Sophia está consciente da composição da escrita poética como “descontinuidade e fragmentariedade discursiva” (cf. MARTINHO, 2013). Tais características são exemplificadas por ela em sua “Arte poética IV”, ao mencionar dois processos de construção poética que desfaz a imagem, muito associada pela crítica, de seu classicismo. O primeiro refere-se ao poema “Crepúsculo dos deuses” (de *Geografia*) como uma espécie de montagem feita a partir de um texto caótico, sendo sua única interferência o esforço para arrumar os versos; o segundo exemplo é *O Cristo cigano*, livro composto por vários poemas “soltos” que, depois, foram organizados num único poema longo. Por fim, Sophia explica um outro modo de composição poética: “de textos que eu escrevera em prosa surgiram poemas” (2015, p. 896). Portanto, ela está em sintonia com a arte fragmentária de seu tempo e com a representação do poeta como dividido ou como maldito – poeta que, como sentenciar Sophia, mesmo que se coloque “à margem da convivência, influenciará necessariamente, através da sua obra, a vida e o destino dos outros. Mesmo que o artista escolha o isolamento como melhor condição e trabalho e criação, pelo simples facto de fazer uma obra de rigor, de verdade e de consciência ele irá contribuir para a formação duma consciência comum” (“Arte poética III”, p. 894) – essa descrição não seria uma referência velada a Pessoa?

Esses posicionamentos não destoam de sua admiração e fascínio pela cultura grega; antes sua inteireza e visualidade anunciam mais claramente a divisão dos tempos capitalista e da política salazarista. Uma Grécia que não apenas anuncia o caos e cosmos, mas o passado e o presente – os valores gregos, tal como compreendidos por Sophia, são exemplares da contradição dos tempos atuais, como se tornasse mais evidente a opressão e a injustiças engendradas pelo Estado Novo.

Por fim, outra releitura assumidamente confessa está em “Arte poética V”, texto em que Sophia tematiza a despersonalização, tão associada a Pessoa. Ela escreve: “não há poesia sem silêncio, sem que se tenha criado o vazio e a despersonalização” (p. 898). E termina o texto relatando o nascimento de um poema, denominado “Epidauro”, que surgiu exatamente neste lugar, ao se colocar no centro do teatro e dizer o princípio de um poema que, instantes

depois, foi ouvido como se fosse uma voz livre e desligada dela mesmo. Desse instante escreveu esses versos:

A voz sobe os últimos degraus  
Oíço a palavra impessoal  
Que reconheço por não ser já minha  
(p. 898)<sup>31</sup>.

A despersonalização e a escuta atenta são temas que surgem fortemente entrelaçados na obra de Sophia. Em “Arte poética V”, ela rememora as noites de silêncio e solidão no jardim, provavelmente vivenciadas na infância, no jardim da casa do Campo Alegre, no Porto. Este dado, apesar de biográfico, ganha significado impessoal na explicação de sua escuta de uma poesia imanente: “Pensava também que, se conseguisse ficar completamente imóvel e muda em certos lugares mágicos do jardim, eu conseguiria ouvir um desses poemas que o próprio ar continha em si” (p. 898). As noites lembradas não deixam de receber uma aura mítica e ficaram cravadas na memória como um ensinamento: “não há poesia sem silêncio, sem que se tenha criado o vazio e a despersonalização” (p. 898). Mais adiante, ela se refere que o ato da criação do poema surge a partir da escuta, sendo definido como o “nome deste mundo dito por ele próprio”. O poeta é aquele que escuta a poesia que está no mundo e transforma essa escuta em poema. Assim, ela encontrou a poesia antes da literatura, porque a poesia é compreendida como uma voz consubstancial e espontânea, o que a aproxima da musicalidade simbolista: “o mais consumado entre os nossos poetas feitos no decênio de 40 segue uma linha similar à de Rimbaud, por causa do simbolismo a que está associada a uma poesia musical” (LOPES, 2001, p. 18). Mas adiante, o tema da criação poética andreseniana, como dádiva romântica e disciplina clássica, será mais desenvolvido.

As referências pessoais presentes na poética de Sophia, tanto as diretas quanto as veladas, são muitas e seria preciso uma atenção especial para evidenciá-las<sup>32</sup>. A intenção de apontar alguns exemplos e aproximá-los procurou destacar que já nos primeiros livros era evidente a “leitura por dentro”, ou enviesada de Pessoa e seus heterônimos e que depois da publicação de *Livro sexto* a série de poemas homenagens, invocações e evocações, torna-se mais insistente. Além dos testemunhos poéticos, Sophia fez traduções de Pessoa para o francês (*Quatre Poètes Portugais*).

<sup>31</sup> Esse poema aparecerá, depois em *Ilhas* (1989), com uma leve alteração: “Oíço a voz subir os últimos degraus/ Oíço a palavra alada impessoal/ Que reconheço por não ser já minha” (p. 757).

<sup>32</sup> Apenas a título de exemplos, outros poemas não mencionados e que se referem diretamente a Fernando Pessoa são: “Estrada” (*Dual*), “Fernando Pessoa ou Poeta em Lisboa” (*O Nome das Coisas*), “Persona” (*Ilhas*), “Fernando Pessoa” (*Musa*), “Poema XIII” (*Navegações*).

Sophia e Pessoa, apesar das muitas diferenças, compartilham de algumas afinidades. De uma forma ou de outra, ambos compartilharam o sentimento de que a poesia é uma forma de sobreviver ao “tempo de indigência” (na expressão de Hölderlin) ou poetas de um mundo que vive o exílio dos deuses (numa expressão de Sophia). E para ambos a poesia foi igualmente uma forma de salvação, uma estratégia para sobreviver à tragédia” (SILVA, 2002, s/p)

Na busca para sobreviver ao “Tempo dividido”, cada um encontrou seu caminho: Pessoa continuou a buscar o sentido em toda a parte e, mais que tudo, na criação poética; Sophia estabeleceu seu ideal na procura sempre atenta da unidade e na crença de que a sua poesia é um esforço de transformar o caos em cosmos, uma tentativa de não se afogar na multiplicidade. O mundo de Sophia é o mundo do desejo da religação com os deuses, o de Pessoa é a dúvida diante a fragmentação. A resposta encontrada por Pessoa, segundo palavras de Sophia, na entrevista a Maria A. Passos (1982, p. 5), foi renunciar à vida “para que a poesia vivesse: ‘não sou eu que vive, é o poema que vive em mim’. E o que diz São Paulo: ‘Não sou eu que vivo é o Cristo que vive em mim’. Fernando Pessoa pode dizer isso da poesia... Ele salvou-se pelos caminhos que escolheu, percorreu o seu caminho como quis e escreveu aquilo que tinha para escrever”. Sophia, por sua vez, escolheu a unidade. E por meio de sua poesia unificante, restituiu “um mundo que foi destruído pelas fúrias”<sup>33</sup>.

### 3.2. “A POESIA É SÓ UMA”: SOPHIA E OS *CADERNOS DE POESIA*

Sophia estreou no cenário literário português na efervescência do nascimento do grupo intelectual que organizou os *Cadernos de Poesia*, em 1940, quando publicou, no fascículo inaugural, seu primeiro poema intitulado “Poesia”<sup>34</sup>. Os *Cadernos* surgiram tendo, de um lado, a sombra da geração de *presença*, com sua tendência psicologista e introspectiva, e do outro o Neorrealismo que, a partir de 1930, preconizou uma poesia participativa, de inclinação marxista e social, que almejava denunciar as desigualdades sociais – embora temas sociais e políticos não estejam ausentes em Sophia, embora tenha participado ativamente de movimentos de resistência à ditadura e manifestado sua insatisfação perante as injustiças sociais, sua poesia não se inscreve no Neorrealismo, apenas possui afinidades com o seu ideário. Conforme esclarece Pereira (2003, p. 40, grifos do autor), “se a poesia de Sophia

<sup>33</sup> “O sol o muro o mar”, (*Ilhas*, p. 791).

<sup>34</sup> Este poema aparece posteriormente publicado, e com algumas leves alterações, com o título de “Senhor”. Além desta participação, Sophia contribuiu ainda com um texto intitulado “Teixeira de Pascoaes e o seu tempo” na terceira série dos *Cadernos*, no fascículo 14, publicado em 1953.



Andresen desmascara o *desconcerto do mundo*, fá-lo sempre numa perspectiva *testemunhal* ombreando, com efeito, com os criadores neorrealistas, mas numa clara e diferente atitude de lucidez *vital*, que a identifica, não com o movimento neorrealista, mas com a geração dos *Cadernos de Poesia*”.

Os intelectuais organizadores dos *Cadernos*, Tomaz Kim, José Blanc de Portugal e Ruy Cinatti, destacam-se pela tentativa de amenizar esses dois lados, um tanto extremistas, buscando dissipar “o perigo de deixar extremar os campos num maniqueísmo simplista, ao mesmo tempo que se corria o risco de esquecer a lição que *Orpheu* fora e as possibilidades que abria” (MARTINHO, 1991, p. 90) e, assim, por meio de importantes transformações, tanto no campo da criação literária como no da crítica, procuraram, através de uma imparcialidade e de uma sensibilidade ética, promover uma participação literária sem laços a escolas, grupos ou estéticas, princípio que o texto programático inicial anuncia: “Destinam-se estes cadernos a arquivar a atividade da poesia atual sem dependência de escolas ou grupos literários, estéticas ou doutrinas, fórmulas ou programas. A poesia é só uma”<sup>35</sup>, princípio que será mantido ao longo das demais publicações. Tal princípio norteador arrasta consigo “uma conotação polêmica” (cf. MARTINHO, 1991)<sup>36</sup>, pois o conflito entre os defensores da arte pura/arte comprometida “não dá sinais de diminuir de virulência”, ainda mais porque a situação histórica – o fim da Guerra Civil Espanhola, a Segunda Guerra Mundial, a situação política de Portugal – instava a debates veementes. Maria João Borges (1996, p. 105) evidencia que os poetas pertencentes aos *Cadernos* fugiam dos extremismos “em nome da essência da poesia, desnaturada por entendimentos exclusivistas que lhe cerceiem as orientações ou a condicionem a rumos que subalternizam a autonomia própria do estético”. Sophia deve ter aprendido esta lição, pois permanece à margem de rótulos ou etiquetas estético-literários. Sua atitude poética não se filia a nenhuma escola ou estilo, mantendo “uma autonomia criadora sensível e originalíssima” e um “tom poético ímpar” (PEREIRA, 2003, p. 30).

É, neste cenário, que os *Cadernos de Poesia* destacam-se pelo entendimento lúcido, pelo “convite ao exercício duma sã convivência das vozes vivas do seu tempo e numa criteriosa seleção, fundamentada em seguro critério de qualidade, que o conseguem”

<sup>35</sup> Cf. texto de apresentação inscrito no interior da capa do primeiro fascículo.

<sup>36</sup> Conforme, ainda, esclarece Martinho (1991, p. 89), a presença de grandes nomes da poesia, com estilos e tendências diversos, desafia a solidez do lema dos *Cadernos* o que lhe confere “uma conotação polêmica”. Basta verificar o grande número de poetas que figura nos cinco primeiros fascículos, publicados entre 1940 a 1942, incluindo pós-simbolistas e modernistas, presencistas e neorrealistas: Luís de Montalvor, Almada Negreiros, Fernando Pessoa, José Régio, Vitorino Nemésio, Miguel Torga, Mário Dionísio são alguns destes nomes.

(MARTINHO, 1991, p. 90). Uma ética que preconizava não apenas a harmoniosa convivência das ideias de seu tempo, mas que aliava este sentimento ético ao estético ao promover, como os poetas de *Orpheu* e depois os surrealistas, a autonomia do gênero lírico.

A postura, um tanto distanciada e alheia dos extremismos de presencistas e de neorrealistas, não pode, contudo, ser interpretada como uma ruptura ou total alheamento, mas compreendida dentro do espírito de continuidade, da mesma forma que o Modernismo, como apresentado anteriormente, deve ser visto como um movimento cuja linha inaugural está no Simbolismo. É, nesse sentido, por exemplo, que Miguel Santos Vieira (2016, p. 90-91) observa a aproximação entre o Segundo Modernismo e o saudosismo, “de afinidades românticas na literatura, na política e no domínio social. Miguel Torga, por exemplo, assume as características do Modernismo da *presença*, tal como Eugénio de Andrade e Sophia. Nos anos 40 sobressaía, na verdade, uma tradição poética veiculada à revista *presença*, enquanto os novos ideais realistas e socialistas começavam a emergir”, dos quais não ficaram indiferentes. Desta forma, a coexistência entre os diversos grupos – presencistas, neorrealistas, a geração de 40 e os surrealistas –, se não foi integralmente pacífica e harmônica, não foi, contudo, distanciada.

A dimensão ecumênica e alheia a tendências programáticas pode ser sintetizada nas palavras de Jorge Sena, escritas anos depois da primeira publicação dos *Cadernos*: “Ora, efetivamente, a primeira série pretendeu ser, e foi, apenas um repositório antológico de todas as tendências do tempo, que então mutuamente se negavam, desprezavam ou devoraram, para, ao lado e sobre esse repositório, propor uma plataforma ética e não estética de entendimento. Nada mais” (1981, p. 229). Existe, assim, uma comunhão ética que unia estes escritores e que, mesmo à revelia do texto programático, acaba identificando-os como pertencentes aos *Cadernos* ou à geração de 40. Entretanto, embora a intenção clara e lúcida de não criar uma geração nova ou escola literária os unia, parece ser indiscutível que os escritores, tanto os idealizadores dos fascículos acima referidos, quanto os que publicaram no decorrer dos anos e que de alguma forma filiam-se aos *Cadernos* – Jorge de Sena, Eugénio de Andrade, Sophia Andresen entre outros – formaram uma geração literária, como pontua Pereira (2003, p. 24, grifos do autor):

a verdade é que se denota um fundo comum, em cada uma das suas poéticas individualizadas, fato que nos impossibilita de aceitar a sua falta de identificação geracional, já que é precisamente a respectiva solidariedade ideológica e conceptual que une entre si estes intelectuais, transformando-os inequivocamente em grupo específico

de escritores com *relevo* na nossa literatura, *mais ou menos na mesma data*.

Nesta passagem, Pereira apropria-se do conceito de *geração* definido por Aguiar e Silva (apud PEREIRA, 2003, p. 24): um grupo de escritores que “participando das mesmas condições históricas, defrontando-se com os mesmos problemas coletivos, compartilhando de análoga concepção do homem, da sociedade e do universo e advogando normas e convenções estético-literárias afins, assume lugar de relevo numa literatura nacional mais ou menos na mesma data”. Um simples passeio pelas datas de nascimentos dos principais poetas dos *Cadernos* indicaria já o pertencimento a uma geração, sendo possível, portanto, identificá-los como a geração de 40 ou a geração dos *Cadernos*.

É inegável que José Blanc de Portugal, Ruy Cinatti, Tomaz Kim, Jorge de Sena, José-Augusto França, Eugénio de Andrade e Sophia Andresen participavam de um mesmo círculo literário e de um mesmo ideal ético, mesmo partilhando uma atitude de independência a grupos ou programas literários, ou como pontuou Jorge de Sena, compartilhavam do mesmo sentimento ético e não de uma “estética de entendimento”. Conforme observa Pereira (2003, p. 24-25), “para além de todas as polémicas dissemelhanças estilísticas, temáticas, ideológicas, ou outras”, o que se percebe é “uma apurada qualidade estética” ao lado de um sentimento ético que evidencia uma dimensão humana de poesia. Sendo assim, como continua o autor, a “diversidade aparente dos *Cadernos de Poesia* parece *unificar-se* sobretudo nesta concepção, só aparentemente mais ética do que estética, do fenómeno criador” (p. 27, grifo do autor). Uma unificação que se evidencia no texto considerado o manifesto dos *Cadernos*, publicado no fascículo sexto pertencente à segunda série, em 1951, quando os organizadores explicam o lema diretor da revista – “A Poesia é só uma”. Nesse texto é ressaltado o compromisso entre o ser humano e o seu tempo: a “[Poesia] resulta de um compromisso firmado entre um ser humano e o seu tempo, entre uma personalidade e uma sua consciência sensível do mundo, que mutuamente se definem. Tudo o que não atinge este nível não é poesia. Surge assim a poesia como una, em face da não-poesia”<sup>37</sup>. O poeta não é, portanto, um ser isolado, mas nele pode encarnar-se o destino da humanidade e a História, nele o passado pode presentificar-se e o presente pode transformar-se em futuro.

A Poesia é a expressão entre o homem o mundo sensível, entre o homem e a sua realidade, uma evidência que não a reduz a uma metafísica, como a inicial maiúscula, assim grafada no texto programático citado acima, poderia presumir. Sendo o ponto de contato entre

---

<sup>37</sup> In: “A poesia é só uma”, *Cadernos de Poesia* (1951, p. 5-8).

o homem e seu tempo, a poesia revela, por meio do processo criador, o real, pois o “poeta cria”, uma possibilidade de transformação entre o homem e o seu mundo:

Na realidade, a estrutura relacional que o ato poético pressupõe entre o sujeito e mundo é verdadeira e fecundamente criadora, na medida em que nela se instaura uma ação *realizante*, não reprodutiva mas *produtiva* de uma imagem do real. A linguagem, ultrapassando os limites dos significados relativos, vai em busca do indizível, que o poema nem explica nem representa, mas presentifica (PEREIRA, 2003, p. 27, grifos do autor).

A postura de Sophia perante a Poesia e o ato poético filia-se, de certa forma, a este entendimento ético e estético preconizado pelos idealizadores dos *Cadernos*. Uma ética firmada entre o compromisso do homem/poeta com o mundo, com o seu tempo, com o outro, e uma estética alicerçada no encontro com o real, histórico e simbólico. Uma lição que permanecerá viva na criação da obra da poeta, como o texto “Poesia e Realidade”, publicado em 1960, evidencia: “O poeta não tem curiosidade do Real, mas sim necessidade do real. A verdadeira ânsia dos poetas é uma ânsia de fusão e de unificação com as coisas” (ANDRESEN, 1960, p. 53). O desejo de unificação, no entanto, nunca é totalmente pleno ou total, nunca é absoluto, fica sempre uma lacuna, um vazio a ser preenchido do qual o poeta está ciente e permanece lúcido dos seus limites perante o encontro com o real. E, para que a poesia não se quebre, é criado o poema, “medianeiro”, “intermediário”, uma possibilidade para desfazer a lacuna e o vazio da impossibilidade de se unir às coisas, “é ele que torna possível que a poesia não se quebre contra os seus próprios limites” (ANDRESEN, 1960, p. 54).

Como já antecipara Ernest Cassirer (2013), se o encontro do homem com a realidade nunca é verdadeiramente pleno e autêntico, se para se encontrar com a realidade faz-se necessária a linguagem simbólica, o lugar onde esta possibilidade é mais possível é nas artes em geral e, em especial, na poesia. O poema, como esclarece Sophia Andresen (1960, p. 54), é o que promove a união do homem com o real:

Não podendo fundir totalmente a sua vida com a existência das coisas, o poeta cria um objeto em que as coisas lhe aparecem transformadas em existência sua.

Não podendo fundir-se com o mar e com o vento, cria um poema onde as palavras são simultaneamente palavras, mar e vento. Não podendo atingir a união absoluta com a Realidade, o poeta faz o poema onde o seu ser e a Realidade estão indissociavelmente unidos.

Por isso o poema é o selo da aliança do homem com as coisas.

No poema, portanto, o encontro entre o homem e a realidade é mediado pela linguagem imagética, metafórica e simbólica, marcadamente influenciada pela tendência imagista, de tendência francesa, portuguesa e anglo-americana, seguida pelos poetas pertencentes aos *Cadernos de Poesia*. É, nesse sentido, que “a geração dos *Cadernos de Poesia* dá uma maior projeção e importância ao papel que a linguagem é chamada a desempenhar na estruturação do tecido verbal, especialmente valorizado na sua efusão metafórica, na expressão de um imaginário simbólico atuante, assumido na *representação* [...] sempre tensa e verdadeiramente poética do real” (PEREIRA, 2003, p. 30, grifo do autor). Esta perspectiva do ato poético centrado no poder simbólico da linguagem será depois ainda mais intensificada pelos poetas surrealistas que sucederam a geração de 40. Fernando Guimarães (1989, p. 27) destaca que esta configuração estética centrada na atenção especial à linguagem imagística conduz “à valorização textual da imagem, à discreta celebração do poema considerado enquanto tal” e, conforme continua, os poetas ligados aos *Cadernos*, em especial Sophia Andresen, Jorge de Sena, Tomaz Kim, José Blanc de Portugal e Eugénio de Andrade, destacam-se pela “viva preocupação em dar relevo ao papel que nela a imaginação desempenha” (p. 27). As imagens poéticas valem por si mesmas, o que lhes confere uma autonomia estética destituída do sentimentalismo e do confessionalismo românticos, capaz de dar relevo especial à matéria verbal, à sua tessitura, à proximidade entre a linguagem e a música, características que conectam os poetas da geração de 40 ao lirismo do Simbolismo, especialmente o de Camilo Pessanha, importância já destacada anteriormente.

A valorização do estético e do potencial imagético alia-se, de acordo com Pereira (2003, p. 35), a uma perspectiva heideggeriana do ser:

Com efeito, a frequência singular da imagem literária, no seio do imagismo, revelar-se-á inovadora ao instaurar a sua posição no pensamento pré-lógico, anterior à razão, lá onde a poesia vem participar de um saber original e absoluto, propondo uma súbita emergência do real não percebido, manifestado nas potencialidades operatórias da estrutura metaforizante da linguagem.

Sophia, seguindo essa linha imagística e simbólica da realidade do Ser promoverá uma reinstauração à essência das coisas, a um desvendamento da superfície do real por meio do próprio real e de sua paixão obstinada por ele. Seu primeiro livro, *Poesia*, já apresenta “fortes indícios de um certo *imagismo*” (cf. PEREIRA, 2003). Ela permanecerá fiel nas publicações

subsequentes à vertente criadora imagística evidente no livro inaugural. Parece mesmo claro que os outros poetas da geração dos *Cadernos*, como Eugénio de Andrade, Tomaz Kim e Ruy Cinatti, também revelaram especial atenção ao papel que a linguagem poética cumpre na tessitura verbal e na expressão de um imaginário simbólico, caminho que será, depois, fortemente intensificado pelo movimento surrealista português.

### 3.3. A DIALÉTICA CAOS-COSMOS

Numa carta datada de 18 de Novembro de 1969, endereçada a Jorge de Sena, Sophia refere-se ao afastamento do homem moderno do pensamento grego, da *physis* e do espanto veemente e trágico da descoberta e da alegria lúcida e enigmática das estátuas gregas, dos Kouroi. O homem moderno, em especial o português, (des)encontrou no *logos* o caminho do ser e instaurou-se no Caos. Assim escreve Sophia ao amigo:

Creio que o grande mal português será que sempre deixamos os gregos em paz. Por isso somos um país que não se reconhece. Um país que julga que a austera, apagada e vil tristeza é a condição do homem. Fomos um país de grandes navegadores, mas nunca tivemos em frente do mundo aquele sorriso de espanto que tinham as estátuas dos navegadores jónicos. [...] sinto-me muito heideggeriana. [...] Eu sou mais alucinada do que tu: creio que é possível que o nosso ser coincida com os seres. E se assim não acontece é por erro nosso porque não estávamos suficientemente atentos, e algumas vezes porque, por falta de fé dum momento, não ousámos acreditar no que reconhecíamos. [...] A *catharsis*, o *extasis*, a alegria veemente e trágica da nossa vida estavam na actualidade inesgotável e lucidíssima dos Kouroi e das Kourai. Tomámos há muitos séculos um caminho errado e não creio que levar o erro mais longe seja uma forma de progresso (ANDRESEN; SENA, 2013, p. 115-118).

Essas palavras de Sophia indicam não apenas a primazia que o *logos* alcançou na sociedade moderna, como evidenciam, ainda, a ligação de Sophia com a cultura grega, para ela símbolo de justiça, liberdade e clareza, e o seu desejo de reencontrar tais princípios numa sociedade que se encontra distante deles e vazia da alegria trágica do mundo. O trecho acima destaca, também, o sentimento de sentir o presente como tempo degradador, o “tempo dividido”, simbolizado pelo caos. Em outra carta, datada de 18 de Novembro de 1972, Sophia diz: “Creio que estamos no Kaos. Talvez seja um princípio. Ao princípio era o Kaos. Através do Kaos reconheceremos a *physis* como ser. Reconheceremos o país da imanência sem mácula” (ANDRESEN; SENA, 2013, p. 139). A consciência do caos se desvela, por um lado,

a crise do sujeito descrente do imaginário, da existência do sagrado e dos deuses, da falta de união com as coisas, por outro, não pode estar dissociada do tempo histórico português. A carta escrita em 1972, dois anos antes da tão sonhada revolução, não deixa de reconhecer o acirramento da desesperança política agravada pela espera e medo instaurados no país, mas deixa entrever também uma esperança, simbolizada pelo caos primordial.

A ausência de ligação entre o ser e a *physis* instaurou, para a poeta, um distanciamento, ou mesmo uma separação, entre o homem e a Natureza, entre o ser e a essência das coisas – foi primeiramente na *physis* que os filósofos pré-socráticos estabeleceram uma explicação para a origem do mundo e das coisas, abandonada depois, ou “traída”, como diz Sophia, pela civilização ocidental: “Talvez essa traição tenha começado em Sócrates e Platão que a beberam na ‘Sabedoria da Ásia’ [...] A gente da Índia quis sempre passar para o outro lado da natureza. A *physis* era ilusão e aparência para o homem indiano – o que veio labirinticamente de Platão para o cristianismo. E começou a transcendência” (ANDRESEN; SENA, 2013, p. 138-139). E, assim, o ser abandonou a *physis* e passou a estar no *logos*.

O sentimento de distanciamento essencial entre o homem e o Ser, da perda de um paraíso perdido mas recuperável, próximo à condição saudosa do ser expressa por Pascoaes, atravessa os versos de Sophia como uma falta mítica – sentimento que ela vê como característico da sociedade moderna, embora também seja um comportamento inerente ao ser humano, que sempre projetou, simbólica e imageticamente, passados imemoriais paradisíacos e a esperança de reencontrá-los no futuro. Esse distanciamento surge representado pelo “tempo dividido” que, unido à experiência da falta mítica, traduz-se em exílio, viuvez, grades, alienação. Palavras que a partir da década de 60 tornam-se mais recorrentes e assinalam, em seus versos e em sua ensaística, o tempo histórico português cada vez mais encurralado pelos desmandos ditatoriais.

Para além de uma leitura da falta mítica associada ao exílio e ao absurdo dos tempos históricos experienciados por Sophia, pode-se compreender, tal falta em termos simbólicos, como um distanciamento dos valores harmônicos e essenciais representados pela Natureza. Os versos do poema “Cidade” (*Poesia*, p. 74), já referenciados como exemplos do contraste campo/cidade, exemplificam o tempo dividido, simbolizado pelas ruas matizadas de tonalidades apocalípticas, onde a vida é “inutilmente gasta”, onde os muros e as paredes não permitem ver “Nem o crescer do mar, nem o mudar das luas”, e um tempo outro, que emerge do sentimento nostálgico e romântico de pertencer à Natureza, e a constatação de que a “alma fora prometida/ Às ondas brancas e às florestas verdes”. Nesses versos expressa-se a crença



de uma essência plena e harmônica imanente à natureza, o que, de certa forma, recupera um antigo *topos* literário da natureza como espaço sagrado e a cidade como lugar de dissolução.

Ao caos do momento presente, conforme enunciado na carta endereçada a Jorge de Sena, Sophia contrapõe a possibilidade de uma ordem visual e sonora das imagens, uma ordem-desordem instauradoras da completude do mundo, uma totalidade ameaçada constantemente por sua cisão. A completude do mundo não exclui a ameaça da destruição, como se a esperança ou a crença na possibilidade de reunificação do ser com as coisas existisse rente ao abismo – “Vivemos sempre rente à deriva e a destruição corre atrás de nós...”, diz Sophia na entrevista a Maria Armanda Passos (1982, p. 4). Não se trata, portanto, da instauração de um cosmos reintegrador em substituição e anulação ao caos terrificante e destruidor, de uma totalidade destituída da divisão, e sim de uma convivência entre os dois. É um recomeço primordial a partir do próprio caos, um recomeço que não anula este, mas o mantém como força originária, como princípio criativo, impulso gerador da força e da origem do cosmos, como as cosmogonias mitológicas e religiosas narraram. Na mesma entrevista, Sophia lembra o poder criador do caos: “A diferença entre o caos e o mal é que enquanto o mal é uma negatividade total, um puro princípio de destruição – do mal não nasce nada – o caos tem em si uma força de recriação. Em Hesíodo ao princípio era o caos. Na Bíblia ‘as trevas que cobriam a face do abismo’ são ainda o caos, do qual Deus vai tirar o mundo ordenado, dividindo as águas, dividindo a noite do dia” (PASSOS, 1982, p. 4). O primeiro poema de seu livro inaugural desvela esta coexistência “das ruínas e da morte” face a possibilidade de renascimento e sentido, sendo estes simbolizados pelas mãos que não permanecem vazias:

Apesar das ruínas e da morte,  
Onde sempre acabou cada ilusão,  
A força dos meus sonhos é tão forte,  
Que de tudo renasce a exaltação  
E nunca as minhas mãos ficam vazias.  
(*Poesia*, p. 61).

Também no ensaio *O nu na antiguidade*, que Carlos Mendes de Sousa (2013, p. 136) considera “uma das mais instigantes artes poéticas da autora”, Sophia expressa a sua crença no caos criador. Partindo da cultura grega e de seus princípios norteadores, manifesta a sua confiança na existência simultânea do caos e do cosmos como tensão criativa:

o Kaos e o Kosmos são dualidade e tensão mas não maniqueísmo. E em toda a arte grega o irromper do Kaos desordenador é simultaneamente destruição e renovação. Ao enfrentar o Kaos o homem enfrenta a vitalidade primordial e cega da qual no fundo do labirinto o toiro é a figura. Enfrenta a besta que dorme no “em-bruto” e no abrupto, enfrenta o confuso, o balbuciante, o não-dito donde se ergue, dominando o tumulto pelo ritmo, a dança dionisiaca (ANDRESEN, 1979, p. 15).

O Caos, em muitos poemas, surge simbolizado nas figuras míticas do Minotauro e do labirinto, ora representando o presente, ou o momento conturbado vivenciado por Portugal durante a ditadura de Salazar; ora é característica inerente à existência humana, como uma força de tensão a impulsionar o homem para dentro do labirinto, mas, ao mesmo tempo, como revelou a configuração fundamental que rege a atitude imaginativa (cf. DURAND, 2012), traduz-se como um convite para encontrar a saída e a luz. Imaginar o labirinto e o Minotauro é já imaginar o fio de Ariadne que conduz à liberdade e salvação. Fio que pode estar simbolizado, na poética de Sophia, ao verso ou à própria Poesia – como será destacado pelo poema “O Minotauro” de *Dual*, a ser analisado no último capítulo. Além disso, o Caos, como imagem criadora, ou em termos bachelardianos, *imagem imaginada*, estabelece a sua função real e irreal, pois resgata um passado mítico e ressignificam o presente.

O caos estará, portanto, sempre presente, como princípio criador. Ele não desaparece, mas permanece e permanece como condição essencial da própria poesia, como constituição de sua própria natureza dialética, o que desvela “o jogo perigoso da transparência”<sup>38</sup>, como Sophia esclarece a Passos (1982, p. 4):

Não temo a transparência mas sim sua contínua destruição. Mallarmé disse que o poeta vem transformar o caos em cosmos. Há um desorganizado, um balbuciante, uma confusão latente que nunca são completamente clarificados e ninguém consegue criar uma transparência total. [...] Houve um dia um tremor de terra em Delfos e as pedras rolaram do cima das montanhas e destruíram o templo cá embaixo, na encosta. Não me lembro já quem via neste fato um símbolo de como o caos, manifestando-se através de um tremor de terra, pode de repente destruir a obra de geometria, da transparência, da... Vivemos à beira de um abismo que não é redutível. O caos de certa maneira revitaliza o cosmos, é uma fonte de energia e é isso que o poeta sabe. Há uma dialética caos-cosmos em toda a obra de arte.

<sup>38</sup> Da referência a este jogo, citam-se os três primeiros versos do poema “Da transparência”, em *Geografia*: “Senhor libertai-nos do jogo perigoso da transparência/ No fundo do mar da nossa alma não há corais nem búzios/ Mas sufocado sonho” (p. 574).

A dialética caos-cosmos, que Nietzsche identificou como força dionisíaca e apolínea, rege a feitura e a criação do mundo e a do poema. Este surge como um ato criador para preencher a fissura ou a lacuna criada entre a ausência da união absoluta entre o real e o homem, conforme a poeta explicou no ensaio “Poesia e Realidade” – nota-se aí uma aproximação com a definição de Cassirer (2013): a palavra é mediadora entre o caos e o cosmos, entre o disforme e o Ser. Não se trata, portanto, de temer a transparência e sim sua contínua destruição ou o seu “jogo perigoso”. E para Sophia é isso que move o desejo de escrever: “Por que temos nós tanta necessidade de escrever? Há sempre uma sensação de perdição que nos leva a escrever, até para ver onde estamos, para compreender onde estamos” (PASSOS, 1982, p. 4). A poesia é, assim, geometria arrancada do caos. O poema emerge do caos e, por isso, traz sua ressonância e seus ecos. Os versos do poema “Fundo do mar” (*Poesia*, p. 96), “Por mais bela que seja cada coisa/ Tem um monstro em si suspenso”, podem ser considerados como a síntese fulcral desta convivência dialética entre caos e cosmos, entre beleza e terror.

A escrita poética como aquilo que emerge do caos, nasce dele ou a partir dele, leva à nomeação das coisas e à despersonalização, que, como foi brevemente assinalado, constitui uma releitura de Pessoa. Sobre a impessoalidade, Herberto Helder assinala:

A ciência e inteligência de Sophia foi praticar – como Akhmátova e Mandelstam, ditos “acmeístas” (o ponto mais alto, pureza, perfeição) – uma arte que fornecesse, contendo em si a intensidade e o tremor instintivos, mas elidido o sujeito, a referência literal. Em registo estrito e imediato exemplifica-se a dignidade do mundo. O poema existe por si, é uma forma impessoal que as mãos limpas arrancam à desordem para apresentar como ordem objetiva no meio das corrupções, inclusive as corrupções da nomeação. Fascina-me tamanho sonho, tão sobranceiramente natural, sonho irreduzível, é a prova do próprio mundo. Forçoso aceitá-lo, trata-se do concreto absoluto da percepção (2001, p. 97).

Não apenas o sujeito estaria desligado de sua subjetividade, como também o poema existiria autônoma e plenamente, surgido com “as mãos limpas”, a partir de uma escuta atenta. Uma escuta que instaura um modo de ver – o ato de escuta pressupõe uma existência vital e plena que atribui à palavra uma potência criadora, vivificante e transparente. Esse modo de ver está relacionado ao essencial, àquilo que as coisas são verdadeiramente. Um dizer exato que Manuel Gusmão identificou com a “justeza” das imagens poéticas e com o gosto marcante pelo uso da adjetivação, que antes de adornar, informa: “são verificações de uma experiência visual, um dizer exato do que é. Mas como aqui as coisas são no seu

essencial modo de ser, mais do que informar sobre um dado de cor [...], o que se afirma é que as coisas *são como são*” (1980, p. 21, grifos do autor). E *são* em sua intensa visualidade e igualmente intensa alucinação. São um apontar o dedo para as coisas, que pretende restituir o Ser das coisas ou orientar “para o princípio de um mundo onde o poeta e o leitor possam encontrar-se para combinar nomes certos” (MARTINS, 2015, p. 27), num gesto que é sagrado e profano – bem ao gosto da dualidade de Sophia que crê na força complementar dos contrários.

Ao ver a exatidão e essencialidade das coisas, algo de encantado e mágico parece emergir. Assim, atenção e alucinação, real e irreal são faces do realismo de Sophia, que a aproxima de Cesário Verde e de João Cabral de Melo Neto, como exemplifica as duas últimas estrofes do poema “Dedicatória da segunda edição do ‘Cristo Cigano’ a João Cabral de Melo Neto”:

[...]  
 Mas a sua arte não é só  
 Olhar certo e oficina  
 E nele como em Cesário  
 Algo às vezes se alucina  
  
 Pois há nessa tão exacta  
 Fidelidade à imanência  
 Secretas luas ferozes  
 Quebrando sóis de evidência  
 (*Ilhas*, p. 810).

Essa é também a arte de Sophia: um real que se alucina, uma oficina de mecânica desvairada. Ou na expressão de João Cabral o ofício da poeta é “de ida e volta/[...] ela desfaz-refaz e faz-refaz”<sup>39</sup>.

O tema da despersonalização cria um ritmo natural ou uma espécie de impessoalidade, “como se a mão, a imaginação, a sensibilidade e o conhecimento repetissem um gesto milenar, inscrito na tradição, como uma tecnologia que se soubesse por meio de uma aprendizagem sem aprendizado, inconsciente, que se desse apenas pela continuidade e nunca pela ruptura, pelo retorno de uma unidade em que já não há lugar para a psicologia e a subjetividade” (FERRAZ, 2013, p. 61). Este ritmo natural Sophia reconheceu em outros escritores, como Fernando Pessoa, Miguel Torga ou Tolstoi. Num texto citado por Eucanaã

---

<sup>39</sup> Versos do poema “Elogio da usina e de Sophia de Mello Breyner Andresen”, de João Cabral.

Ferraz, a impessoalidade de Tolstoi é ressaltada, como aquele que, segundo as palavras da poeta, escreve seguindo o “ritmo das estações”:

escrevendo como uma árvore da fruto, na plenitude da sua inspiração e da sua experiência, cumprindo o ciclo da vida. A obra de Tolstoi é diferente da obra de todos os outros escritores modernos.[...] Quando lemos a *Guerra e Paz* e a *Ana Karenine* temos a impressão de que não é um escritor a contar-nos a vida mas sim a vida a contar-se a si própria. Na atitude de Tolstoi em frente da realidade não há nenhum subjetivismo, nenhum “ponto de vista”. Tolstoi conta-nos o Mundo não como ele o quis, ou o inventou, ou o viu, mas como o Mundo é em si, na sua própria natureza. É como se a realidade que está nos seus livros não tivesse passado através de nenhum intermediário.<sup>40</sup>

Nos versos de Sophia encontramos também esse ritmo natural, como se ela não escrevesse, mas sim encontrasse os versos existentes desde sempre. A despersonalização explica-se, então, porque sua escrita está enraizada no deslumbramento pelo concreto do mundo que, ao ser visto, anula a interioridade e subjetividade. Ou como define mais uma vez Gusmão, a “justeza” presente na poesia de Sophia em relação ao mundo real, material e imanente, faz-se pela “constante reverberação, [pela] doação de voz à veemência das coisas que por sua vez são uma escrita, falam-nos de uma proximidade que é recolhida na decisão tomada em favor da imanência, na busca do *equilíbrio das coisas*, e no desejo de que o poema responda ao *inteiro estar terrestre* do poeta” (2005, p. 44, grifos do autor<sup>41</sup>).

O tema da criação poética, mágica e encantatória, assume fundamental importância e está presente em toda obra de Sophia. Num primeiro momento, poderia se pensar numa poeta a escrever versos romanticamente inspirada, posses, que segue o ritmo das Musas, como assinala em sua “Arte poética IV”, “deixar o poema dizer-se [...] sem intervenção minha (ou sem intervenção que eu veja), como quem segue um ditado (que ora é mais nítido, ora mais confuso), é a minha maneira de escrever” (p. 895-896), entretanto, não se trata de um tema tão simples, pois se ela afirma que o poema aparece e bastaria apenas ficar atenta e em silêncio para escutá-lo, como tomada por uma inspiração romântica ou pelo processo automático do Surrealismo, no poema “Liberdade” a composição poética situa-se num caminho oposto:

<sup>40</sup> Estas palavras de Sophia, citadas por Eucanaã Ferraz (2013, p. 60-61), pertencem a um texto da autora publicado em 31 de janeiro de 1957, no “Suplemento” do *Diário Popular*, p. 1-2.

<sup>41</sup> A expressão “equilíbrio das coisas” é de “Arte Poética III”, um texto fundamental para se compreender o vínculo entre o político (justiça) e o poético (justeza) presente na poesia de Sophia. A outra expressão, “inteiro estar terrestre” pertence ao poema “A casa térrea” (*O nome das coisas*, p. 678).

O poema é  
A liberdade

Um poema não se programa  
Porém a disciplina  
– Sílabas por sílabas –  
O acompanha

Sílabas por sílabas  
O poema emerge  
– Como se os deuses o dessem  
O fazemos  
(*O nome das coisas*, p. 677).

A liberdade presente no poema não está desligada de uma disciplina ou de certa racionalidade. A liberdade é inseparável da forma justa. Se o poema emerge como se os deuses o ditassem, tal condição não é alheia ao trabalho poético. Em outro poema de *Coral*, observa-se a mesma junção entre liberdade e disciplina, entre o rigor clássico da forma e a singeleza espontânea da inspiração: “Numa disciplina constante procuro a lei da liberdade medindo o equilíbrio dos meus passos” (p. 230). Nesse caso, como bem sintetizou Martins (2015, p. 12), “o poeta escutador e o poeta fingidor tornam-se um e o mesmo”. A escuta conduz a despersonalização que, por sua vez, traduz-se numa nomeação justa, precisa e disciplinada. Ao afirmar que o poeta é um escutador, “(eco de Pessoa e de Nemésio, ‘o poeta é um mostrador’)” (cf. LOPES, 1990, p. 26), Sophia remete à ideia do poeta como atento ao exterior.

Outra leitura que se anuncia do poema acima é a relação da liberdade que se inscreve no próprio curso da História. O livro *O nome das coisas*, publicado em 1977, reúne poemas distribuídos em três partes: a primeira datada de 1972-73, a segunda de 1974-75 e a terceira surge apenas com o algarismo romano, “III”, mas traz poemas datados de Dezembro de 75, Junho e Julho de 76. “Liberdade” integra a segunda parte e o título não pode deixar de anunciar a Revolução de 25 de Abril. A liberdade poética e a política inscrevem-se no poema.

Publicado antes, em *Coral*, o poema abaixo também tematiza a liberdade disciplinada:

Poema de geometria e de silêncio  
Ângulos agudos e lisos  
Entre duas linhas vive o branco.  
(p. 297).

Nos versos combinam-se a geometria clássica, a disciplina e o apuro preciso que a construção do poema exige, mas neles encontra-se, ainda, a morada do branco, compreendido tanto como o intervalo entre dois versos, quanto como o não-vivido, o imaginado que habita a geometria poética. O verbo *vive* torna-se um atributo do invisível, do imaginado, a sugerir que este não se opõe ao real objetivo mas é tão presente quanto este. A geometria, por sua vez, implica forma, cálculo, anunciando uma atitude metalinguística e autorreflexiva que está presente no fazer poético de Sophia Andresen desde o seu primeiro livro, *Poesia*, título que como define Pedro Eiras (2013, p. 13), indica essa “condição de poesia, que é feitura, trabalho oficial, mas também resgate entre ruínas e morte, renascimento e exaltação”. Assim, poesia é junção de mistério e do pensar. O poema é potencial criador e forma, é combate contra o tempo e a morte – sentido que se aproxima da poesia como “antidestino” (cf. DURAND, 2012). E o poeta é definido como aquele que teceu as “palavras [que] devoraram o tempo”<sup>42</sup>.

Do livro inaugural de Sophia, Clara Rocha (1979, p. 121) cita três versos que considera essencial para se entender o percurso lírico de Sophia e, em sua opinião, constituem sua primeira arte poética: “Palavras que eu despi da sua literatura,/ Para lhes dar a sua forma primitiva e pura,/ De fórmulas de magia” (“O jardim e a noite”, p. 68), versos que constituem um atalho principal para compreender “a onipresença da função mágica – enquanto aliada natural da função poética ou estética” (ROCHA, 1979, p. 121), pois atribuir uma “forma” encantadora é já uma tentativa de unir uma poesia pânica a um fazer clássico.

Movida pela confiança na palavra, chamando as coisas por seus nomes e restituindo a elas sua concretude, Sophia também está a restituir a sua dimensão sagrada e encantatória. Por isso em “Arte poética III” o ato de nomear está identificado à religação: “Se um poeta diz ‘obscuro’, ‘amplo’, ‘barco’, ‘pedra’ é porque estas palavras nomeiam a sua visão do mundo, a sua ligação com as coisas. Não foram palavras escolhidas esteticamente pela sua beleza, foram escolhidas pela sua realidade, pela sua necessidade, pelo seu poder poético de estabelecer uma aliança” (p. 891-892). Ao nomear seu primeiro livro de *Poesia*, Sophia estaria não somente a chamar a poesia pelo seu nome, mas a afirmar a sua inteira e firme confiança no ato de nomear como forma de religar ritual e magicamente o mundo e o homem. Nesse sentido, “o encontro absoluto do humano com a natureza e a nomeação ritualística dos seres aproxima a poesia dos universos do mito e da magia” (FERRAZ, 2013, p. 62) – esta é também a condição da poesia moderna, conforme a perspectiva já anunciada por Durand (1996), que assinala o reencontro entre o *logos* e o *muthos*, entre a consciência poética e a

---

<sup>42</sup> “O poeta” (*No tempo dividido*, p. 350).



mítica, capaz de reintegrar o sentimento sagrado, divino e mágico da poesia. Clara Rocha (1979, p. 132) explica que há na poesia de Sophia uma “transfiguração do real num universo irreal” que, graças à nomeação, torna-se real, “e assim se completa o ciclo real/irreal/real”, como ilustra a partir do poema “A flauta” (*Geografia*, p. 531): “No canto do quarto a sombra tocou sua pequena flauta/ Foi então que me lembrei de cisternas e medusas/ E do brilho mortal da praia nua”. O real anuncia-se pelo verso inicial, em que canto, quarto e sombra remetem o leitor a imagens familiares, mas logo em seguida a sombra toca uma flauta, a sugerir um bailado musical “irreal” que desperta a lembrança de imagens aparentemente desarmoniosas com a realidade já anunciada. Cisternas e medusas, duas imagens que anunciam sua concretude e materialidade visual, duas imagens ligadas à água e que remetem e fecham o ciclo com a realidade plena da “praia nua”.

Federico Bertolazzi (2013, p. 120) também se refere à nomeação presente na criação poética andreseniana como “uma linguagem que visa recuperar a potência elementar das coisas e do momento em que, sendo nomeadas, elas projetam a sua essência para o exterior de si, começando plenamente a sua existência”. Como a manhã, descrita “Como um fruto que mostra/ Aberto pelo meio/ A frescura do centro”<sup>43</sup>. A manhã e outras referências topográficas frequentes da poesia de Sophia, como o mar, a praia, o jardim, seriam reveladoras do momento primordial que restitui a integridade primeira das coisas. O poema em prosa “As grutas”, presente em *Livro sexto*, é exemplar do ato de nomear como princípio genesíaco, por isso Sophia diz deste modo: “Esta manhã é igual ao princípio do mundo e aqui eu venho ver o que jamais se viu” (p. 446). É significativo, ainda, como nele está presente a dialética da beleza e do terror, do desejo e do medo sintetizada nas imagens cosmogônica das grutas. Bachelard (1990, p. 155) afirma que todas as imagens do cosmos expõem uma psicologia e que a gruta permanece como um lugar mágico, não sendo difícil “de admirar que continue sendo um arquétipo atuante no inconsciente de todos os homens”. A imaginação permite classificar as grutas em “grutas de pavor” e “grutas de maravilhamento”: “um desejo de entrar e um medo de entrar. É aqui que o limiar adquire seus valores de decisão grave” (p. 153-154). Uma síntese desse deslumbramento terrível pode ser vista nesta passagem do poema “As grutas”: “Um fio invisível de *deslumbrado espanto* me guia de gruta em gruta. Eis o mar e a luz vistos por dentro. *Terror* de penetrar na habitação secreta da *beleza*, terror de ver o que nem em sonhos eu ousara ver” (p. 445, grifos meus). A dialética imaginativa da gruta revela-se como terror e beleza, convite e recusa, mas também desejo de reter “o círculo de espanto e

---

<sup>43</sup> “Manhã” (*Livro sexto*, p. 440).

de medusas”, um espanto que “é igual ao princípio do mundo” e que promove um reencontro veemente e trágico instaurador da antiga ligação entre o homem e o cosmos: “De forma em forma vejo o mundo nascer e ser criado”.

Outra imagem significativamente exemplar do ato de nomear como restaurador de uma completude primordial, capaz de reestabelecer a aliança entre o ser e o mundo, é a ânfora de barro citada em “Arte poética I”. Nesse texto, Sophia une o desejo de restituir a *aliança* perdida à ânfora, objeto confeccionado na aurora dos tempos e que constitui uma metáfora representativa da religação entre o ser e o mundo: “A ânfora estabelece uma aliança entre mim e o sol. [...] Ela é a nova imagem da minha aliança com as coisas” (p. 889-890). Além disso, a ânfora remete a uma “forma exemplar” e sua geometria é símbolo de rigor, clareza, proporção e ritmo, que alcançam a beleza e a verdade:

é nas ânforas da época geométrica que primeiro encontramos aquelas qualidades que presidem à invenção no *nu grego*: a clareza, o rigor, a busca de proporção e do ritmo, o entendimento da proporção como beleza, a capacidade de dizer com os meios mais simples – *numa economia semelhante à do poema escrito com poucas palavras* –, a articulação firme, o espírito atomístico onde cada elemento se integra no todo mas permanece inteiro separado do todo, a geometria, a busca da forma necessária, justa, essencial.

Como o Kouros a ânfora aparece-nos como a forma das formas, *a forma exemplar* (ANDRESEN, 1979, p. 19, grifos meus).

A forma simples e precisa da ânfora simboliza também a forma justa, essencial, elementar da palavra poética e de seu poder de reestabelecer uma aliança. A simplicidade inscrita na ânfora de barro, imagem grega e que carrega metonimicamente os valores representativos da cultura grega, traduz-se na procura pela palavra elementar, pelo verso simples e preciso, pela predominância de poemas curtos. Nesse sentido, a aliança que foi quebrada, que afastou o homem da *physis*, é possível de ser reinstaurada graças à palavra poética, ao símbolo e ao mito. Mas que não esconde sua fragilidade e vulnerabilidade: “Aliança ameaçada. Reino que com paixão encontro, reúno, edifico. Reino vulnerável. Companheiro da eternidade” (“Arte poética I”, p. 890).

O tema da religação com as coisas surge na poética e na ensaística de Sophia constantemente relacionado à cultura grega e aos seus valores. Sobre esta relação, no ensaio, *O nu na antiguidade clássica*, ela escreve:

só estando religiosamente no mundo, estamos realmente no mundo. E o Kouros é uma poética: aqui o corpo humano é “*phainomenon*” brilhar do ser, aparecimento do ser, aliança do corpo humano com a pedra, com o pinhal, com o rio. Imagem de um momento onde o homem se crê divino e confia e se alegra na própria possibilidade e na própria beleza. [...] O Kouros ensina uma poética – uma arte do ser. Diz-nos que só estando poeticamente no mundo, estamos realmente no mundo (1979, p. 27).

A ideia da estátua grega representa o “aparecimento” do ser ou constitui uma forma que revela a verdade – a ânfora também é descrita por uma beleza que retém a verdade: “A beleza da ânfora de barro [...] é o sinal de uma verdade da qual ela não pode ser separada” (“Arte poética I”, p. 889). Tal ideia está em consonância com uma releitura grega e heideggeriana de *aletheia*, como desocultação, como buscar a verdade<sup>44</sup>. Por isso, Sophia refere-se a Homero e ao Kouros de Milo como formas que conduzem à verdade: “Olhamos essas formas como quem escuta a verdade. [...] [elas são] Divinas porque são verdade, maternas porque nos ajudam a nascer, a emergir, a vir à luz, fraternas porque nascem da mesma necessidade da qual nós próprios nascemos” (1979, p. 83). Esse mesmo entendimento da desocultação, do aparecimento do ser está presente na experiência poética, porque graças à nomeação se restitui o ser das coisas, a aliança entre elas e o mundo: “Se um poeta diz ‘obscuro’, ‘amplo’, ‘barco’, ‘pedra’ é porque estas palavras nomeiam a sua visão do mundo, a sua ligação com as coisas. Não foram palavras escolhidas esteticamente pela sua beleza, foram escolhidas pela sua realidade, pela sua necessidade, pelo seu poder poético de estabelecer uma aliança” (“Arte poética II”, p. 891-892). Portanto, o fazer poético expresso por Sophia alia-se a uma consciência mítica, capaz de reintegrar o valor sagrado e simbólico da palavra. É ela que salva ou que resgata o homem do tempo dividido, ou como afirma Herberto Helder (2001, p. 97), “Em cada palavra salva-se a totalidade do espírito”. O que poderia levar o leitor a pensar numa atitude romântica e idealista, mas como admite Sophia, a poesia “é uma necessidade, mas não é uma necessidade geral” (1960, p. 53).

A reintegração simbólica e mítica da palavra, capaz de nomear as coisas em sua realidade, como coisas, é o que Sophia define como beleza poética, inseparável do conceito de verdade. Trata-se, assim, de uma consciência artesanal do fazer poético que não está desligado do conceito de verdade e ética. A ideia de salvação pela palavra poética filia-se ao que Manuel Gusmão (2005, p. 45) identifica como justiça e justeza: “A poética de Sophia

<sup>44</sup> Segundo Heidegger *aletheia* é o termo grego para “verdade, veracidade, honestidade, sinceridade”. Como o prefixo *a* indica privação, o termo mais precisamente seria traduzido por “não escondido ou esquecido”. Para Heidegger *aletheia* significa, assim, retirar o encobrimento, desocultar, desocultação (INWOOD, 2002, p. 4-5).

passa por uma ontologia da imagem poética e por uma ética que é inerente ao ato de tomar ou de usar a palavra; e é essa a sua forma de fundar a possibilidade de articular poeticamente o político”. O político não está, portanto, destituído do sentido de justiça nem se distancia de um projeto poético. Sophia busca a palavra justa, pois escrever a forma justa é, também, um modo de dizer a justiça. A “Arte poética III” e “Poesia e revolução” constituem dois importantes textos acerca do testemunho sobre a articulação entre o político e o poético, entre a justiça e a justeza da poesia, e talvez sejam dois exemplos que evidenciam de forma mais contundente essa relação. No primeiro, Sophia diz:

é por isso que a poesia é uma moral. E é por isso que o poeta é levado a buscar a justiça pela própria natureza da sua poesia. E a busca da justiça é desde sempre uma coordenada fundamental de toda a obra poética. Vemos que no teatro grego o tema da justiça é a própria respiração das palavras. Diz o coro de Ésquilo: “Nenhuma muralha defenderá aquele que embriagado com a sua riqueza, derruba o altar sagrado da justiça”. Pois a justiça se confunde com aquele equilíbrio das coisas, com aquela ordem do mundo onde o poeta quer integrar o seu canto (2015, p. 893).

Ao afirmar que “A poesia é uma moral”, Sophia diz que o sentimento ético e a justiça são igualmente princípios estéticos, formais. Assim, ao lado de um rigoroso empenho formal, observa-se em sua poética um empenho ético, um comprometimento para convocar a verdade e a liberdade. Assim a poeta não aceita “ideias falsas” nem pode confrontar-se somente com a beleza, mas deve confrontar-se com o trágico, com o sofrimento, isto porque sua poesia evoca “uma realidade vivida, integra-se no tempo vivido”, por isso como Antígona “não aprendeu a ceder aos desastres”. Por isso, “a palavra é sagrada” e usar dela como moeda, “Como se fez com o trigo e com a terra” provoca a fúria e a raiva, provoca a denúncia do “capitalismo das palavras”<sup>45</sup>. Justiça e liberdade são palavras exaustivamente convocadas, e não poderia ser diferente, pois são palavras essenciais em tempos ditatoriais, em que a censura, a vigilância e o medo predominam. A poesia é, então, convocada para expressar os duros tempos de opressão e a demagogia retórica dos discursos políticos. Nomear é também um ato revolucionário, pois não significa apenas chamar as coisas por seu nome. O livro *O nome das coisas*, exemplar da natureza nomeadora da poesia, foi escrito tendo como referência extratextual o período que antecede a ditadura (a primeira parte surge datada de 1972-73), durante o processo revolucionário e em seu ápice (a segunda parte compreende os anos de

---

<sup>45</sup> “Com fúria e raiva” (*O nome das coisas*, p. 671).

1974-75) e a terceira parte (sem data específica, apenas com o indicativo romano *III*) apresenta poemas datados de 1976, portanto no período pós-ditatorial. A obstinação pela nomeação é, assim, um ato que reestabelece não apenas a natureza das coisas e uma reunificação entre o homem e elas; acima de tudo, nomear na poética andreseniana é colocar as coisas em evidência, tratá-las por aquilo que elas são, sem demagogia, sem máscaras, sem discurso retórico. A nomeação poética é por isso libertadora, e mesmo revolucionária.

“Poesia e revolução” também se alia a um credo político. Trata-se de um texto que aparece publicado, primeiro, em *O nome das coisas*, em 1977 e, nas edições posteriores é retirado. Antes disso, “fora lido a 10 de Maio de 1975 no I Congresso de Escritores Portugueses” (MARTINS, 2015, p. 19). Nele Sophia reassume seu posicionamento de compreender a poesia como algo que busca uma relação verdadeira e plena com o homem e as coisas. O que obriga o poeta “a buscar o que é justo; isto o implica naquela busca de justiça – que a política é” (1977, p. 78). Poesia e poeta estão, assim, compromissados com a “desalienação”, com a “liberdade primordial”, com a “justiça primordial”, para citar as palavras de Sophia. Mais adiante, estabelece um elo incorruptível entre poesia e vida, poesia e política: “Sabemos que a vida não é uma coisa e a poesia é outra. Sabemos que a política não é uma coisa e a poesia é outra. Procuramos o coincidir do estar e do ser” (p. 78). Uma coincidência que rejeita o uso burguês da cultura que separa o cérebro da mão, o trabalhador intelectual do manual – não seria esta proposição uma forma de definir a composição poética de Sophia? Não estaria o fazer poético unido a uma dimensão misteriosa e a uma lógica? Sua poesia parece caminhar na união entre essas duas formas de pensar o texto, não como excludentes, mas como princípios constitutivos complementares.

Um poema que sintetiza notavelmente esse posicionamento de separação e da sua consequente desaliança, é “O rei de Ítaca”:

A civilização em que estamos é tão errada que  
Nela o pensamento se desligou da mão

Ulisses rei da Ítaca carpinteirou seu barco  
E gabava-se também de saber conduzir  
Num campo a direito o sulco do arado  
(*O nome das coisas*, p. 681).

Ulisses é convocado para expressar o símbolo da união entre o manual e o intelectual. Ele constitui, assim, a representação da inteireza e não a divisão instaurada em nossa sociedade. Como Ulisses, outros mitos gregos são lembrados, como emblemáticos da

inteireza pertencente à cultura grega. Não se trata, contudo, de uma retomada dos mitos gregos apenas por seu valor imagético e simbólico, mas porque Sophia crê nos valores gregos de harmonia, justiça, ética, democracia, apropria-se deles poética e ideologicamente. A herança cultural grega surge como possibilidade de reestabelecer a unidade, conforme expresso no poema “Os gregos”:

Aos deuses supúnhamos uma existência cintilante  
 [...]
 Esta existência desejávamos para nós próprios homens  
 Por isso repetíamos os gestos rituais que restabelecem  
 O estar-ser-inteiro inicial das coisas –  
 Isto nos tornou atentos a todas as formas que a luz do sol conhece  
 E também à treva interior por que somos habitados  
 E dentro da qual navega indicível o brilho  
 (*Dual*, p. 635)

Esses versos revelam o retomar da cultura helênica como possibilidade de alcançar o “estar-ser-inteiro inicial das coisas”. Os versos finais, por sua vez, sintetizam o pensamento dinâmico e contraditório característico do imaginário: a atenção atenta à “luz do sol” não exclui a “treva interior”, pois imaginar as trevas é também imaginar a luz que irá dominá-las, permitindo uma “terapêutica da imagem” (cf. DURAND, 2012), expressa pela repetição dos “gestos rituais” que, em seu retorno cíclico, permite o domínio do tempo, pela atenção “a todas as formas” e pela imagem da navegação que carrega em si a treva e o brilho.

A relação de Sophia com as coisas, os objetos, a natureza é ao mesmo tempo uma relação poética e ética. Nesse sentido, a busca pela forma justa e elementar filia-se a um projeto poético e está expressa tanto na imagem da ânfora quanto do Kouros e da cultura grega, estabelecendo com todas estas imagens uma aliança vital e necessária, atenta e precisa. Para se reestabelecer esta união sagrada e mítica, faz-se fundamental o silêncio e a atenção e, assim como “a ânfora cria à sua roda um espaço de silêncio”<sup>46</sup>, para se escutar a poesia que está no mundo é preciso uma escuta atenta.

### 3.4. A ARQUITETURA DUAL

---

<sup>46</sup> “Vila Adriana” (*Geografia*, p. 554).

A propósito de um poema, “Esteira e cesto”<sup>47</sup>, Ferraz interpreta a tendência de Sophia apresentar pares em sua poesia, exatamente como a trama de um cesto, que exhibe “comparecimento” e “vazio”, como signos indissociáveis e complementares: “Essa complementaridade é flagrante em toda a escrita de Sophia, donde sua tendência a trabalhar com pares, com signos convertidos em elementos modulares, exatamente como se a sua inteligência mais íntima do universo e seu impulso lírico resultassem de uma compreensão geométrica das coisas, mesmo as corpóreas e as invisíveis (2011, p. 56)”. O gosto pela geometria na poesia da autora é destacado, ainda, por seu amor pela exterioridade e também porque a forma geométrica carrega consigo o anonimato e a universalidade – como a ânfora de barro, imagem-símbolo marcante na poética de Sophia.

Desse modo, ergue-se uma arquitetura dual, composta por elementos antitéticos, mas indissociáveis e complementares, que tem nas composições binárias caos/cosmos, poesia pânica/poesia geométrica, ver/ouvir, o vivido/não vivido, luz solar/trevas alguns de seus pares essenciais. Apresentados já os dois primeiros – a relação complementar e a força criativa do caos-cosmos; a poesia como voz deste mundo e como disciplina – restam, agora, as três últimas composições.

“Eis um tópico poético tão velho como a poesia, tão intrínseco à poesia como ela mesma: a consciência da morte. É um tópico que atravessa agudamente a poesia de Sophia” (TAVARES, 2013, p. 12). O vivido e o não vivido apresenta-se em Homero, em Odisseu e Aquiles, como confronto entre uma vida vivida em toda sua potencialidade e uma vida não-vivida. O não-vivido presente na poética de Sophia refere-se, tal como o definiu Frederico Lourenço (2013, p. 147, grifos do autor) não apenas como o “seu óbvio contrário, que é estar morto; mas viver também por oposição a ‘não-viver’, expressão pela qual se entenda uma forma de vida em que, para todos os efeitos, se está *vivo* mas não se *vive* verdadeiramente”. Para o autor, o ponto mais alto desta reflexão entre o vivido e o não-vivido está na série de poemas “Homenagem a Ricardo Reis”, de *Dual*. Um poema acentuadamente de reflexão filosófica, de tendência ontológica, que se afasta do objetivo erótico de matriz horaciana, persuadir Lúcia a ceder ao desejo, e do erotismo epicurista, já atenuado de Pessoa-Ricardo Reis, e tende no poema da autora para “a realização do ser”, de influência heideggeriana, como observa Lourenço (2013): ao expressar “Cada dia te é dado uma só vez/ [...] O tempo apaga tudo menos esse/ longo indelével rasto/ que o não-vivido deixa” (p. 599) o que está em

---

<sup>47</sup> Eis o poema: “No entrançar de cestos ou de esteira/ Há um saber que vive e não desterra/ Como se o tecedor a si próprio se tacesse/ E não entrançasse unicamente esteira e cesto/ Mas seu humano casamento com a terra” (*O nome das coisas*, p. 680).



jogo é menos o carácter irrepitível do presente e mais a força que não-vivido deixa no presente, que impede o ser de vivê-lo plena e verdadeiramente. Lourenço recorda, também, às “fúrias do não-vivido” acerca de Pessoa<sup>48</sup> – agora o não-vivido expressa tanto a morte quanto a renúncia pessoana em não *viver* plena e verdadeiramente a vida para, em oposição, *viver* poeticamente, ser outros. Ao contrário de Sophia, para quem o vivido é “motor da criação poética”, um viver encarado em sua dimensão ontológica, como ser e estar atento à realidade imanente. Em sua poesia, enfim, surge “a mais alta forma de ser. Poesia, também, à boa maneira grega, como antídoto da morte” (LOURENÇO, 2013, p. 150) – ou como bem definiu Durand (2012), poesia como antidesestino. Uma vida em que está ausente a poesia seria, assim, uma vida não-vivida.

O verso de “Elegia”, “Nunca se distingue bem o vivido do não-vivido” (*Musas*, p. 852) parece servir de *leitmotiv* para Helder Macedo descrever este tópico (2013, p. 64). Ele observa a sua dificuldade de distinguir “entre Sophia e os seus poemas, ou, [...] entre a vida transitória que habitou e a intemporal totalidade que desejou”. Como no poema “Soneto de Eurydice”, de *No tempo dividido*, no qual o simbólico encontro da poesia com a morte é intrinsecamente assimilado pela poeta como aquela que sempre procurou restituir a integridade e a inteireza do mundo, aquela que toma para si “a voz de Eurydice a recuperar o corpo de um decapitado mundo órfico”. Sobre esta incessante busca de reintegrar à totalidade as ruínas, Sophia associa este mundo a “um mundo onde a aliança foi quebrada”, mundo que se distanciou dos deuses e expressa seu desejo de reunificação: “Semelhante ao corpo de Orpheu dilacerado pelas fúrias este reino está dividido. Nós procuramos reuni-lo, procuramos a sua unidade, vamos de coisa em coisa” (“Arte poética I”, p. 890). Conforme Helder, o poema acima ainda desvela a impossibilidade da realização de um amor total, o não-vivido de sua poesia, e que apenas será atenuado, senão superado, com a publicação de *Mar Novo*, em 1958, e com a inserção do vivido, do “mundo circunstancial – e as consequentes responsabilidades da cidadania na sociedade repressiva do Portugal de seu tempo” (MACEDO, 2013, p. 64). A poesia é, assim, a procura da vida vivida, do concreto, do visível, ou como diz, “do pássaro do real”. Dessa forma, já em *Mar novo* observa-se uma atenção para o vivido compreendido em sua dimensão histórica, pois a atenção voltada para os acontecimentos da realidade portuguesa, especialmente os relacionados ao contexto da ditadura e os rumos que o país seguiria após a Revolução de Abril, são temas que se tornaram

---

<sup>48</sup> No poema “Cíclades” esta alusão está assim referenciada: “esquartejado pelas fúrias do não-vivido”. Em se tratando da renúncia pessoana, lembremos que não se refere unicamente ao poeta morto, mas também à sua negação em viver, à sua renúncia a viver verdadeiramente para, em oposição, *viver* poeticamente.

mais evidentes nos versos de Sophia. Ao expressar a condição histórica portuguesa, Sophia não abandona o valor simbólico da palavra, pois, como a análise dos poemas deixará evidente, por meio de mitos e símbolos, do imaginário, o passado une-se ao presente.

Outra composição constitutiva na poética de Sophia Andresen está no ver/ouvir, evidenciada por Silvina Rodrigues Lopes (1990, p. 24):

A relação entre ver e ouvir participa, na poesia de Sophia, de uma relação entre o fluir de um canto sagrado, unificador, mágico e o visível ou aparência da diversidade. A poesia, ao buscar a coincidência do ver e do ouvir, vai sacrificar o canto sagrado ao canto do poema, canto que constrói sobre a memória do visível, canto que torna de novo visível o que desapareceu no instante em que o olhar o tocou, como Eurydice desapareceu quando Orpheu se voltou e a olhou.

O título *Coral*, segundo a autora, seria o que reúne de forma mais clara a ambiguidade entre o visível e o audível, sintetizando “a magnificação de ambos”. Referindo-se ao mito de Perseu e sua vitória sobre uma das Górgonas, a Medusa, Silvina Lopes enfatiza a aliança ou mesmo a vitória da beleza frente ao terror: se as gotas de sangue da cabeça da Medusa transformaram-se em corais, ou se indiretamente deu origem ao coral, este originou ao mesmo tempo o terror, “que o olhar é capaz de provocar enquanto manifestação de uma alteridade que intervém transformando a ordem do mundo (petrificado), e a beleza, que é o que fica quando esse terror é vencido, quando se apazigua, não na imobilidade absoluta, mas num brilho, numa vibração (num canto) que materializa a memória da profundidade, do caos” (LOPES, 1990, p. 25). Nesse sentido, ouvir e ver são dois modos de atenção ao exterior, como também são atos que concretizam o fazer poético. Definir o poeta como “escutador”, é parte desta obstinação de Sophia, o que a aproxima, segundo Silvina Lopes (1990, p. 17), da “paixão pelo exterior” expressa por Pascoaes. Em *O bailado*, o poeta refere-se a esta paixão deste modo: “Sou todas as cousas e todas as criaturas. [...] Cousas e pessoas que o Tempo espectralizou na minha lembrança, amei-as, assimilei-as; não as distingo do meu ser...” (apud COUTINHO, 1994, p. 22). A individualidade se apaga e ergue-se uma impessoalidade definida a partir do jogo das relações com o mundo. Sophia expressa essa mesma concepção nos versos “Por isso na me peçam cartão de identidade/ Pois nenhum outro senão o mundo tenho”<sup>49</sup>.

---

<sup>49</sup> “Poema”, (*Geografia*, p. 527).

Sophia atribuiu especial atenção ao olhar, concede-lhe mesmo uma função pedagógica e cognitiva, mas também reconduz sua atenção à realidade fenomênica, como “reencontro com a *physis*, com a forma e a matéria das coisas” (CECCUCCI, 2011, p. 16). Ela conseguiu abarcar o ritmo do mundo e das coisas, com os olhos extasiados e maravilhados, com os ouvidos atentos, devolvendo o nome do mundo dito por ele próprio, numa linguagem clara, precisa, harmônica, essencial, devolvendo, enfim, as coisas em sua realidade, chamando-as pelos seus nomes. “Olhar, ver o mundo, muito especialmente o mundo natural, torna-se a tarefa maior que os poetas propõem a si mesmos. É um exercício de contemplação, de adesão ao real, de deslumbramento perante as coisas espantosas que a natureza exhibe” (CRUZ, 2014, p. 12). Assim, o poeta escuta atentamente, mas não esquece de ver e de se espantar com o mundo. E ver compreende ver tanto a beleza quanto o sofrimento.

A presença marcante do ver e ouvir na poética de Sophia é destacada, ainda, por Rosa Maria Martelo (2011, p. 58) nas “Artes Poéticas”. A visualidade e a sonoridade traduzem, para a autora, “o ato da escrita, assim se sugerindo que o poema é imagem (perceptiva) e som, indistintamente convergindo. Não a hesitação prolongada entre o som e o sentido, que Valéry viu no verso, mas uma absoluta convergência do que Valéry, apesar de tudo, ainda separava nessa formulação”. Nesse sentido, imagem e som convergem, sendo o poema, ao mesmo tempo, imagem sonora e visual. “O que Sophia procura nas coisas, na literalidade com que tantas vezes evoca o visível na sua poesia, é precisamente a intensidade que nele reconhece, ou seja, isso que o devolve ao sagrado [...]. E o que parece estar em causa é precisamente a intensidade do mundo no poema, já que apenas no poema esta pode surgir” (MARTELO, 2011, p. 61). E não apenas a intensidade, como a transparência: “O meu olhar tornou-se liso como um vidro. Sirvo para que as coisas se vejam”, escreve Sophia no poema “As grutas” (*Livro sexto*, p. 446).

De acordo com Rosa Maria Martelo (2011, p. 57), há uma aproximação entre Herberto Helder e Sophia, no sentido de que em ambos, “som e imagem perceptiva não são dissociáveis entre si, do mesmo modo que a intensidade do mundo não pode dar-se a ver fora dessa relação que lhe confere uma forma”. Já Nuno Júdice (2013, p. 29) refere-se a uma “unidade essencial da componente trinitária do poético” presente na poesia de Sophia: signo, música e imagem, ou seja, há uma fidelidade da poeta pelo som, sentido e desenho da palavra poética. Isto porque na sua poesia existe uma “concepção pictórica das palavras”, que revela uma preocupação não apenas com o sentido mas com o objeto designado pela palavra. Assim, a palavra não é apenas signo, mas é o seu dizer que a torna viva, como expresso no poema “Lisboa”:

Digo:  
 “Lisboa”  
 [...]
   
 Vejo-a melhor porque a digo  
 Tudo se mostra melhor porque digo  
 Tudo mostra melhor o seu estar e a sua carência  
 Porque digo  
 [...]
   
 Digo o nome da cidade  
 – Digo para ver  
 (*Navegações*, p. 719).

Às palavras pronunciadas atribui-se visualidade. E se para ouvir é preciso silêncio, para ver é preciso solidão: “é preciso solidão para ver as coisas, porque é quando elas se apresentam inteiras, como existem sem nós, na sua própria realidade, em si” (ANDRESEN, 1960, p. 53). O poeta pretende entrar em contato com esse *si*, encontrar com uma realidade que é também conhecimento.

Outra dualidade presente na poética de Sophia, que será adiante mais desenvolvida, é a luminosidade solar e as trevas noturnas, duas imagens poéticas consideradas comumente consensuais na obra de Sophia. “Em Sophia, a mesma obstinação da claridade não raro faz emergir, sob a expressão do assombro, um timbre de fúria, que parece obedecer a uma vontade feroz de rechaçar as forças da destruição” (TAVARES, 2015, p. 35). A atenção voltada para a claridade não deixa, portanto, de estar entrelaçada às trevas ou à uma constante presença do abismo, do terror e da ameaça. Assim, ao lado de um imaginário solar convive na poética de Sophia um imaginário noturno ou abismal. Imaginários que se ligam tanto na construção poética, mantendo a palavra à sua natureza misteriosa e diurna, romântica e clássica, quanto na percepção do mundo e das coisas.

A invasão da solaridade não dissipa as trevas. Manuel Gusmão (2005) nota que a poesia de Sophia “não se deixa reduzir ao elogio da solaridade, não conhece apenas as imagens solares” (p. 45). Há, o que ele denomina, agora em outro texto, de um “um enfrentamento da luz e da claridade, entre o sujeito e o mundo, entre o olhar a luz frontal” (2013, p.49). Ver/enfrentar a claridade exige um olhar frontal: “Na poesia de Sophia trata-se de ver as coisas no esplendor do dia, de ver a aparição e o acontecer do visível, de *ver o visível ate o fim*. Mas isso mesmo implica que se trate também de ver a luz, de enfrentar a claridade” (GUSMÃO, 2013, p. 49). Um enfrentamento de quem não abandona a lucidez ética e justa que persegue toda a poética da autora: “Aquele que vê o fenômeno quer ver todo

o fenômeno” (“Arte poética III”, p. 893), é assim que a frontalidade será lida como uma maior participação da poesia nos eventos sociais e históricos, como convite para enfrentar o medo, a opressão e dizer as coisas em sua nudez e transparência.

Sophia nunca esqueceu que a busca da felicidade enfrenta a presença do obscuro: é por isso que sua obra “é sempre a contra-luz da sua luz. É por isso que ela é *kosmos* tirado do *chaos*, com o eco da sua rouquidão. [...] É por isso que a obra de Sophia, tão luminosa, é também tão noturna. É por isso que nela o apolíneo nunca se distrai do dionisíaco. É por isso que, como em Mozart, aí a graça nunca se separa da gravidade” (SANTOS, 2013, p. 70).

Por isso Pedro Eiras (2013, p. 11-12) dá ao leitor um “aviso cristalino”: “a poesia parece espontânea, é consubstancial ao universo, dirá mais tarde Sophia em tantos textos, mas o poema surge já como cisão e combate contra partes, ruínas, fragmentos. E se a poesia depois emergir una, inteira, é porque reconhece a fissura secreta das coisas”. A poesia representa a unidade, mas o poema é, em sua visão fissura, “*agon*, combate pela forma”. Na visão de Eiras, a poeta “sabe que a poesia é encontro do fenômeno e união das matérias dispersas” (p. 12), por isso ela escreve sobre as sombras, o terror, o monstro à espreita. Ela reconhece que a aliança e o reino são vulneráveis. Ela não ignora o terror, o medo, a injustiça, a fragilidade do mundo e das coisas, porque escreve “contra a ruína do mundo, como quem visse levantarem-se aí as coisas e as palavras redivivas” (EIRAS, 2013, p. 13).

A par deste enfrentamento das sombras, Sophia não abandona a luminosidade em seus poemas. Quando refere-se ao mar, ao jardim, à casa, à noite procura a presença plena de todos eles, a inteireza de todas as coisas. Mas, como referenciado, existe a ameaça e o sentimento da impossibilidade da união completa. E parece ser movida pela constatação de que a aliança nunca será verdadeiramente plena, Sophia “procura as coisas inteiras: que a água seja água pura, que a praia seja praia absoluta. Uma procura extrema da plenitude das coisas afirma precisamente a fragilidade das coisas; no mesmo gesto, diz-se a coisa e o seu monstro, unidade e ausência. Condição dual da poesia” (EIRAS, 2013, p. 14).

A dualidade na poesia de Sophia mostra-se porque ela vê todo o fenômeno: vê a claridade e as trevas, vê o esplendor do dia e da noite; mas ver plenamente o sol ou as trevas também é não ver. A intensidade de um ou de outro tanto faz ver quanto provoca a cegueira.

#### 4. NOITE: “MISTÉRIO REPASSADO DE CLARIDADE”

Ao identificar, classificar e analisar as imagens em dois grupos estruturais, o regime diurno e o regime noturno, Durand (2012) observa que em cada um deles a noite apresenta um valor e um sentido. No primeiro, ela é apresentada com uma valorização negativa e terrificante, sintetizada pelas trevas infernais ou angustiantes, pelos símbolos teriomórficos e catamórficos; no outro, a noite recebe, graças a um processo de inversão, valores eufemizantes: ela é retorno substancial ao ser ou à Grande-Mãe, é recanto íntimo e aconchegante, cujos símbolos procuram suavizar a existência mortal do homem e seu confronto com o tempo e o devir.

As imagens diurnas não possuem uma vivência imaginativa autônoma – em praticamente todas as narrativas cosmogônicas as trevas ou o caos existiam antes, assim a luz surge sucedendo ao caos ou mesmo em oposição a ele –, por isso elas são descritas como antíteses, polarizadas em símbolos positivos e negativos. Como a atividade humana tende a distinguir e separar os elementos, o regime diurno arrasta consigo uma atitude diáirética: os símbolos nictomorfos, teriomorfos e catamorfos são representações negativas, enquanto os símbolos do cetro e do gládio – por exemplo, as evocações da luz, do cume, do poder, do combate, da separação – seriam representações positivas, espécie de antítese das imagens negativas que se anunciam. A figura do herói com suas armas traduz a atitude imaginativa de combate e de desejo de vencer as trevas, por isso Durand (2012) sintetiza o regime diurno como o “regime heroico da antítese”.

Os símbolos nictomorfos expressam-se pelas trevas nefastas opostas ao dia, espaço tenebroso e sinistro comparável às trevas infernais, à morte, aos monstros devoradores. As imagens luminosas, por sua vez, seriam interpretações da vontade de ascensão, de soberania e de clareza que vencem não somente os símbolos nictomorfos mas o Tempo – esse sistema de imagens é descrito por Durand (2012) a partir da ideia do dinamismo interno das imagens: os símbolos e mitos antitéticos expressam um sentimento simbólico comum a todas as culturas, traduzido por uma constelação de imagens iluminadoras que provocam a eufemização das trevas terríveis.

A atenuação dos poderes maléficos e nefastos da noite já configura um passo para a instauração do regime noturno da imagem. Neste, a noite se reveste de enternecimento e suavidade, pois agora a atitude imaginativa do homem busca inverter os valores negativos transformando-os, através da dupla negação, da inversão e do eufemismo, em aspectos positivos. “É essa inversão que vamos ver em funcionamento, metamorfoseando os grandes

arquétipos do medo e transformando-os, como que do interior, por integração prudente dos valores benéficos” (DURAND, 2012, p. 217). Assim, no regime noturno, as imagens da noite perdem seus aspectos terríveis e tenebrosos, ou sua dimensão antitética ao dia – porque a noite possui uma autonomia imaginativa –, para converterem-se em imagens aconchegantes, de recolhimento e de promessa de alegria. A noite, agora, é espaço enternecedor dos medos e convite para uma comunhão com as trevas.

Os exemplos do simbolismo da noite, colhidos da poética de Sophia, leva em conta uma coexistência dinâmica dos regimes noturnos e diurnos, no sentido de um “processo de compromisso” (cf. DURAND, 2012): num mesmo poema coexistem, ou sobrevivem, representações dos dois regimes, atuando como compromisso e continuidade entre uma atitude imaginativa e outra. É assim, seguindo esse espírito de continuidade, que a noite na poética de Sophia configura-se como símbolo e mito, assumindo ora contornos eufóricos e extasiantes, sendo invocada como exaltação jubilosa, desvelando sua harmonia e perfeição cósmica, reino no qual é possível reencontrar antigos vestígios de uma perdida unidade primordial; ora assume valores tenebrosos e angustiantes, monstruosos e infernais, constituindo-se como espaço e tempo causador de angústia, de medo e de ausência, descrita diversas vezes por sua natureza antitética. Nos dois sentidos em questão, a noite pode ser lida como refúgio imaginativo diante a desarmonização do mundo, consequência tanto da ausência de uma relação divina e sagrada do homem com o cosmos, quanto da vivência histórica portuguesa, representativa da dissolução da liberdade e da justiça instauradas pelos anos de ditadura.

Considerada por Manuel Gusmão (2013, p. 48) como lugar de reunião de contrários, a noite é descrita por ele como “consustancial às imagens”: “É da noite que elas vêm; é na noite primitiva que elas explodem, a noite primitiva é o modelo do céu noturno”. Relembrando a fábula da origem da linguagem narrada por Hegel em *Filosofia do Espírito*, o autor observa que antes, no princípio imemorial, o mundo era um reino de imagens, mas quando surge a linguagem e sua faculdade de nomear, o mundo torna-se um reino de nomes – torna-se *logos*, razão, discurso. Entretanto, a poesia ainda guarda esta faculdade antiga, pertencente à “noite do espírito”, e os nomes ou as palavras poéticas não são meros nomes e palavras, mas são nomes que criam imagens. Assim, como observa Gusmão, em Sophia “a poesia é coisa de palavras que são imagens e a linguagem mantém juntas a noite primitiva e as imagens solares” (p. 48) – um movimento constitutivo, já referenciado, pelo audível e visível.

A noite inaugural, identificada por Hegel como um reino de imagens anterior ao *logos*, assume na poética andreseniana especial importância não apenas porque nela os nomes



produzem imagens, mas também porque a noite assume a condição inaugural, ou potência e força originária de sua escrita, como se a noite ancestral primordial fosse uma homologia simbólica da criação poética. É o que transparece num texto de nuance autobiográfico, provavelmente datado da década de 80, apresentado por Tavares (2015) e, também, disponível no site da Biblioteca Nacional de Portugal (BNP). Nele Sophia diz:

Comecei a escrever numa noite de Primavera, uma incrível noite de vento leste e Junho. Nela o fervor do universo transbordava e eu não podia reter, cercar, conter – nem podia desfazer-me em noite, fundir-me na noite.

No gume da perfeição, no imenso halo de luz azul e transparente, no rouco da treva, na quasi palavra de murmúrio da brisa entre as folhas, no íman da lua, no insondável perfume das rosas, havia algo de pungente, algo de alarme.

Como sempre a noite de vento leste misturava extasi e pânico...<sup>50</sup>

O impulso lírico inaugural, “Comecei”, nasce no coração da noite e, também, na Primavera, estação que traz consigo uma herança mítico-simbólica e constitui uma imagem obsessiva na poética de Sophia – à Primavera associa-se “A vida multiplicada e brilhante/ Em que é pleno e perfeito cada instante”<sup>51</sup>. Outra imagem recorrente é o vento, especialmente o “vento leste”<sup>52</sup>, vento associado à temperaturas quentes em Portugal e que traz “o fervor do universo”, carregando consigo o desejo, igualmente recorrente, de “reter, cercar, conter”, signos reveladores de um anseio alucinado pela geometria, pela forma e pelo desejo de abarcar tudo na imagem perfeita do círculo, onde “o pássaro do real fica preso”, ou mesmo no cerco<sup>53</sup>, expressão que encerra uma visualidade e guarda o instante do deslumbramento do “universo que transbordava”. Contudo, trata-se de um desejo impossível de se realizar plenamente, como anunciam os termos negativos do início, pois a união entre o ser e as coisas aparece comumente em sua poética como um misto de possibilidade e de consciência trágica de sua não realização. Diante a constatação do momento mágico e epifânico erguem-se o

<sup>50</sup> Optou-se por manter a grafia em *i* pois é assim que consta no site da Biblioteca Nacional de Portugal e na recente *Obra poética* de Sophia publicada pela Assírio&Alvim (2015). Conforme explica Tavares, na apresentação dessa edição, esta grafia aparece com frequência em textos manuscritos e em alguns poemas. Como informa, ainda, o poema originário desta noite lírica inaugural intitula-se “Primeira noite de verão”, poema inédito datado de 09 de maio de 1934 e que consta num dos primeiros cadernos manuscritos de Sophia.

<sup>51</sup> *Dia do mar*, (p. 137).

<sup>52</sup> No poema Goyesca (*Dia do mar*, p. 162) o vento leste é assim descrito: “Um infinito ardor/Quase triste os veste,/ Semelhante ao sabor/ Que tem à noite o vento leste”.

<sup>53</sup> A forte presença da visualidade na poética de Sophia visa um mundo cercado, que ora desvela angústia e desespero, ora deslumbramento e encantamento (cf. TAVARES, 2015).

distanciamento, a separação e a incapacidade de manter com o deslumbramento noturno uma relação enstática<sup>54</sup>: “nem podia desfazer-me em noite, fundir-me na noite”.

A visualidade e o audível da imagem noturna intensificam-se pelos atributos conferidos a ela – “imenso halo de luz azul e transparente”, “rouco da treva”, “murmúrio da brisa”, “íman da lua”, “insondável perfume das rosas”, reveladores do realismo sensorial que caracteriza o regime noturno místico – conferindo a essa atmosfera uma tonalidade mágica e misteriosa, de tensão e deslumbramento. Esse algo “pungente” expressa dois sentimentos que assinalam uma das presenças singulares da obra de Sophia: o êxtase e o pânico, e constitui o “coração do seu excesso”, conforme explica Tavares (2015, p. 13):

esta espécie de depoimento coloca-nos face a um dos traços mais fortes desta poesia e que constitui o coração de seu excesso: o misto de assombro e pânico em que nela se profere o deslumbramento. Esta é a polaridade que a acompanhará sempre, entre um lado sombrio do mundo, a presença da degradação e da morte, e a luminosidade que acompanha as coisas, apesar, ou devido, ao seu caráter mortal. Como se a luz de assombro, por vezes doce, por vezes de faca, se precipitasse no abismo ou o resgatasse, rodeando-o de um halo alucinado.

A dualidade de luz e sombra não é maniqueísmo, e sim convivência de forças antagônicas e complementares: são imagens extasiantes e assombrosas, carregadas de deslumbramento, de êxtase e de pânico. Nesse caso, a noite pertence tanto ao regime diurno, uma vez que se caracterizam como antíteses, como ao regime noturno, pois a experiência noturna é descrita pelo signo do maravilhamento.

O deslumbramento pela noite, por sua face misteriosa, enigmática e encantada, permaneceu presente na escrita de Sophia ao longo de sua vida, como pode ser testemunho um poema inédito, escrito a dois anos antes de morrer, para a filha Maria Andresen:

O espírito da vida estremeceu quando  
No escuro percebi que eras tu, Maria,  
A minha filha adorada, boa como o pão  
e fonte de alegria  
(ilegível)

Pareceu-me que era felicidade a mais ficates  
Até altas horas decifrando o azul escuro

<sup>54</sup> O termo “enstático” foi cunhado por Mircea Eliade em seus estudos sobre ioga e, ao contrário do êxtase, movimento descrito em muitos poemas iniciais de Sophia, descreve um movimento para dentro do ser, uma espécie de viagem interior em que o júbilo dionisíaco do ver e do estar na noite confunde-se com o próprio eu.

Dos rostos da noite e era para mim a inteira

Maria, bela, misteriosa, boa  
 E tudo em mim ficou confiança e amor partilhado  
 E Deus tinha derramado sobre nós  
 A benção da sua mais alta estrela  
 E a beleza da noite nos acompanha  
 Hoje onze de Agosto  
 E a noite parecia encantada<sup>55</sup>

O poema foi escrito sob o céu contemplativo da casa onde Sophia passou os últimos verões – em Meia-Praia, no Algarve – na companhia da filha que relembra esse momento nos seguintes termos: “Muitas noites estive ali com ela a olhar as estrelas. E sobre estas noites e essa contemplação escreveu um belo poema, [...] quando a poesia se havia transformado numa exclamação, num murmúrio, numa oração” (TAVARES, 2015, p. 26).

A noite foi assim objeto de motivação para a escrita e mistério sempre repassado de deslumbramento, um escuro a ser decifrado e admirado, ou que carrega consigo uma face temível, um *leitmotiv* presente ao longo da vida e da obra de Sophia e que revela uma homologia entre o escuro misterioso e enigmático da noite e a natureza sibilante da palavra poética, como o manuscrito abaixo sugere:

Toda a palavra poética roucamente herda sua parte de noite e de magia.  
 Toda a palavra poética herda sua parte de lua:  
 Discurso incoerente de Sibila, oposto ao círculo do sol e ao quadrado do dia<sup>56</sup>.

Tais linhas poderiam sugerir, como a dualidade familiar não cansa de afirmar, uma homologia entre luz/consciente e trevas/inconsciente, e a palavra poética possuiria uma parte de trevas, de magia e de mistério, mas e a outra parte? Seria a luz, a claridade solar e a nitidez originadas graças à nomeação? A palavra que emerge das profundezas noturnas, essa espécie de voz sibilante transmutada em discurso poético, carrega consigo sua reminiscência noturna, sua herança órfica, e pela nomeação transforma o mistério em claridade. Eduardo Lourenço (1975, p. I), ao lembrar que Hoffman definiu a música como “a essência misteriosa da natureza” ou “a canção de embalar do nosso inconsciente ou o nosso inconsciente como

<sup>55</sup> Poema disponível no site da BNP: <<http://purl.pt/19841/1/galeria/poemas-de-amigos/poema15.html>>. Acesso em: 10 Jan. 2017.

<sup>56</sup> Trata-se de um manuscrito pertencente ao espólio da poeta e que Maria Andresen (2015, p. 13) presume ser da década de 70.

canção de embalar”, afirma que a poesia conservou sempre uma herança umbilical com a música, e complementa: “a poesia enquanto palavra-canto e palavra encantatória não é apenas como a música esse abandono ao mistério da natureza em nós, mas o mistério – ao mesmo tempo o do poeta e do universo que através dele é nomeado – em plena luz, ou naquilo que mais perto dela se aproxima. Poesia, mistério repassado de claridade”.

Feitas essas considerações, os próximos itens apresentam algumas imagens da noite presentes nos versos de Sophia: desde o reencontro epifânico e dionisiaco, que tem na dança um elemento simbólico significativo, até as imagens da morte, da angústia, do tempo dividido, sínteses da perdida aliança e do tempo histórico português vivenciados pela poeta. Os mitos e símbolos da noite pertencem aos regimes diurno e noturno, pertencentes a um imaginário dinâmico, contraditório e ambivalente, no qual convive o pluralismo coerente e equilibrante das imagens.

#### 4.1. “MINHAS MÃOS NAS TUAS MÃOS”: O REENCONTRO

No texto de cariz autobiográfico sobre o universo noturno transbordante, citado anteriormente – “Comecei a escrever numa noite de Primavera, uma incrível noite de vento leste e Junho. Nela o fervor do universo transbordava e eu não podia reter, cercar, conter – nem podia desfazer-me em noite, fundir-me na noite” –, observa-se uma quase lamentação sobre a impossibilidade de “reter, cercar, conter” a noite, como ainda a impossibilidade de desfazer-se e fundir-se na noite. Esse desejo de unir-se ao noturno é expresso em vários poemas, às vezes somente como apelo, outras vezes como possibilidade de realização, mas sempre como tentativa de *(com)preender*, o que possibilita o entendimento pleno e completo, conforme descreve Ceccucci (2013, p. 89, grifos do autor):

[a noite] convida-nos, assim, a encontrá-la e a observá-la no mais profundo da própria alma, ali, onde a beleza de uma noite de lua toca as cordas sensíveis e intelectivas (*o poema é uma outra forma de conhecer*), suscitando o desejo de conhecer e amar aquela obscura e luminosa beleza oferecida à humanidade; beleza que, só amando-a e fundindo-se em espírito com ela, se pode *(com)preender*.

Nesse sentido, observa-se que o anseio para reter e *(com)preender* a noite está às vezes configurado como contemplação, vivenciada por meio de um sentimento pânico e saudosista. Ela não é descrita simplesmente em sua dimensão diurna ou antitética, como trevas tenebrosas opostas ao dia, ou como espaço informe, mas sim como a noite originária, influência recebida

da obra de Teixeira Pascoaes e, também, da cultura grega, pois a Noite para os gregos, descrita na *Teogonia*, era filha do Caos e geradora do Éter e do Dia, e de uma série de outras abstrações (cf. GRIMAL, 2014). A Noite guarda em si as gestações e as germinações que irão desabrochar durante o dia, porém, “como todo símbolo, a noite apresenta um duplo aspecto, o das trevas onde fermenta o vir a ser, e o da preparação do dia, de onde brotará a luz da vida” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 640).

Na obra de Pascoaes, a noite recebe uma aura criadora em que as fronteiras entre o físico e o metafísico representam continuidade e unidade, “identifica assim o processo ontológico do vir à luz do ser, a partir da ‘noite’ do seu mistério, em sentido metafórico e metafísico, com a própria evolução física do cosmos a partir de um caos ou ‘noite’ originária” (COUTINHO, 1994, p. 194). A noite, segundo Pascoaes, é parturição, é o revelar do destino humano que caminha das trevas em direção a luz. Semelhante sentido adquire a noite em diversos poemas de Sophia, sobretudo nos primeiros livros, nos quais ela surge como criação primordial, instante epifânico imemorial da revelação do ser e das coisas, tingida de alucinação, deslumbramento, mistério e êxtase. Por vezes, surge rondada por um sentimento saudosista, como lembrança nostálgica de um paraíso mítico perdido, o que explica, em parte, a vivência noturna no jardim. Nesse sentido, novamente a influência de Pascoaes e sua ideia do saudosismo é sentida. Como mistério original criador, as imagens noturnas, tanto neste poeta quanto em Sophia, permitem o desabrochar de uma promessa futura, de uma reinstauração sagrada entre o ser e o Cosmos, de uma espécie de redenção futura que às vezes não alcança a sua concretização – de acordo com Jorge Coutinho (1994) a condição saudosa do ser, expressa por Pascoaes, conduz à dor do ser, universal e cósmica, mas não pode ser lida simplesmente a partir de um pessimismo convencional, pois em sua obra atravessa um idealismo redentor do mundo.

Guardando semelhanças, portanto, com a noite originária de Pascoaes, nos versos de Sophia, apresentados adiante, a noite surge com um potencial mítico-simbólico de imagem originária, imemorial, mas também matizada de promessa futura, de espaço e tempo que possibilita uma realiança sagrada e plena entre o ser e o Cosmos, como sintetizou no poema dedicado a Pascoaes: “[...] A terra de desvenda verso a verso/ Seu rosto é de pinhais sombras e mágoas/ Aqui o puro emergir: luas e águas/ E o antigo tempo irmão do universo”<sup>57</sup>. Sobre a influência de Pascoaes, Eduardo Lourenço (1975, p. IV, grifo do autor) observa que “Sophia harmonizou, como quem dança ou canta para si mesma no meio do mundo, aquela

---

<sup>57</sup> “Pascoaes”, (*Ilhas*, p. 773).

conciliação que desde Pascoaes sonhava unir Apolo e Cristo [...] Deste combate ficaram nos poemas da jovem Sophia esparsas referências, mas recobertas pelo sentimento pânico, inocente e vibrante de uma *identificação* imemorial com o coração do mundo de que o seu será para sempre o iluminado centro e a incircunscrita circunferência”.

Ao lado do sentimento saudosista experienciado na noite, Sophia recebeu influência das grandes Odes de Álvaro de Campos e de sua “Noite antiquíssima e idêntica”, imagem misteriosa que envolve o cosmos, que irradia beleza e inquietação. Experienciada como euforia e disforia, em ambos nota-se uma apreensão da noite como encanto e desencanto, como sonho e realidade, como passado e presente, por isso ela se desdobra em uma dimensão mítica-simbólica capaz de reinstaurar a aliança perdida – muitas imagens da noite expressas nos versos de Sophia são rememorações, como a recorrência do termo “reencontro” indica, de uma epifania que ficou no passado e é reencontrada no mistério que emana da noite. Nos dois poetas, salienta-se o clima de mistério que envolve as coisas, de exaltação e de desencantada desilusão de um tempo que divide o passado e o presente, a unidade e a fragmentação. A “amarga consciência do fluxo temporal”, identificada em ambos, é para Pereira (2003, p. 47) um traço que os une, pois eles “se deixam atrair por uma nostalgia das imagens do passado e da infância, recriadas poeticamente por um universo mítico que restitui por instantes a sua dignidade do ser perdido”. É esse universo nostálgico, saudosista, onde se embaralham a encantação e a amargura, que Sophia resgata nos poemas evocativos das noites, especialmente no jardim, e que são apresentados na sequência.

O poema “Noite” inicia-se com um sintagma alusivo a um reencontro:

Mais uma vez encontro a tua face,  
Ó minha noite que julguei perdida.

Mistério das luzes e das sombras  
Sobre os caminhos de areia,

Rios de palidez que escorre  
Sobre os campos a lua cheia,

Ansioso subir de cada voz  
Que na noite clara se desfaz e morre.

Secreto, extasiado murmurar  
De mil gestos entre a folhagem,

Tristeza das cigarras a cantar.

Ó minha noite, em cada imagem  
 Reconheço e adoro a tua face,  
 Tão exaltadamente desejada,  
 Tão exaltadamente encontrada,  
 Que a vida há-de passar, sem que ela passe,  
 Do fundo dos meus olhos onde está gravada.  
 (*Poesia*, p. 62).

A noite que se anuncia representa um reencontro com uma noite adormecida/guardada nos escaninhos da memória individual, como deixa transparecer o pronome “minha” e as expressões “Mais uma vez” ou “julguei perdida”. Trata-se de uma vivência noturna que se desdobra no presente, mas com uma fisionomia pretérita: o eu ao vivenciar o presente está, simultaneamente, a recuperar uma vivência passada, atribuindo os mesmos valores aos dois momentos enunciados. E mais do que isso, a mesma epifania de outrora se repente, atribuindo ao poema um sentido mítico e ritualístico. Assim, o Tempo cronológico parece estar suspenso, não é ontem nem hoje, mas um tempo imemorial que irrompe na noite a reinstaurar uma noite mítica. O reencontro com essa epifania do noturno desvela outra característica do regime noturno, agora marcado por sua tendência de síntese e de coerência de contrastes. Trata-se de uma tentativa, através da rememoração do passado no presente, de harmonizar estes dois tempos. O desejo de reencontrar o instante epifânico não anula, contudo, o tempo, mas como esclareceu Durand (2012), enfraquece a cronologia, por isso “a vida há-de passar, sem que ela passe”.

O poema se inicia com uma sequência de quatro dísticos descritivos e sonoros, nos quais há uma exaltação meio dionisíaca e mística da natureza, o que confere à leitura um sabor de prece ou litania. É perceptível neles a presença do realismo sensorial, característica própria do regime noturno místico, pois a natureza é descrita em seu aspecto colorido (luzes/sombras, “Rios de palidez”, “noite clara”) e em seu movimento vital (a luz cheia que escorre nos rios, o “Ansioso subir de cada voz”, os “mil gestos entre a folhagem”, o canto das cigarras). Tal realismo atribui um aspecto concreto e vital ao universo noturno. Para além desse apego ao mundo concreto, descrito por meio das imagens, observa-se, agora, que há um desdobramento do sujeito lírico para o exterior, que se revela pelo êxtase noturno – no dístico inicial e na estrofe final o movimento, pelo contrário, está voltado para dentro do sujeito, como indica a repetição de “Ó minha noite”.

À dualidade antitética da noite, própria do regime diurno, conforme a expressão “Mistério das luzes e das sombras”, segue a qualidade acústica: a presença do barulho e de um



“extasiado murmurar/ De mil gestos entre a folhagem”. Imagem e som confluem nessa paisagem noturna e lembremos que a noite é espaço de ressonância ou de amplificação do barulho – diz Bachelard (1990, p. 149) que o ouvido é “o sentido da noite” –, como também é criadora de imagens, de “mil gestos”. A noite é descrita como espaço obscuro amplificador do barulho e da agitação e nela as trevas “são o próprio espaço de toda a dinamização paroxística, de toda a agitação. O negrume é a própria ‘atividade’, e toda uma infinidade de movimentos é desencadeada pela falta de limites das trevas, nas quais o espírito procura cegamente o ‘*nigrum, nigrius nigro*’ (DURAND, 2012, p. 92), por isso o “extasiado murmurar” e os “mil gestos” presentes entre as folhagens. Essas imagens são descrições vitais da natureza e, ao mesmo tempo, anunciam um movimento criador, como se a natureza gestasse algo, ou estivesse em estado de espera, uma interpretação que conduz ao sentido de uma noite cosmogônica, a noite primordial e mítica.

A noite reencontrada tinge-se de certa melancolia. Ela é nostalgicamente evocada pelo canto triste das cigarras, expresso em um verso isolado que intensifica a solidão e a música e prepara para o êxtase final do poema: a celebração noturna. A música, como lembra Durand (2012, p. 224), especialmente a música melodiosa, tem o poder de acordar as recordações mais antigas, promover, como em Novalis, uma “ligação isomórfica entre a música e o retorno substancial”. A melodia noturna, ao contrário da solar que nomeia, dissolve e conduz ao reencontro do Ser, revelado nos versos finais: “Ó minha noite, em cada imagem/ *Reconheço* e adoro a tua face,/ Tão exaltadamente desejada,/ Tão exaltadamente encontrada” (grifo meu). Assim, a noite pertencente a uma memória subjetiva é *reencontrada* no agora, instante em que confluem epifania passada e presente, porque é a noite “fonte íntima da reminiscência [...] é símbolo do inconsciente e permite às recordações perdidas ‘subir ao coração’, semelhantes às névoas da noite” (DURAND, 2012 p. 220). A música melodiosa das cigarras e o retorno substancial são características marcantes do regime noturno místico e promovem uma eufemização do espaço noturno, pois há um desejo de reencontro com o noturno e não medo ou angústia. As trevas transmutam-se, assim, em reduto aconchegante e íntimo, espaço/tempo desejado, procurado e encontrado, como descrito na última estrofe.

Por fim, a noite recordada ficará fixada num tempo imemorial, gravada fora do tempo: “Que a vida há de passar, sem que ela passe,/ Do fundo dos meus olhos onde está gravada”. O canto das cigarras, prólogo musical do reencontro com a noite epifânica, encontra o simbolismo da melodia que é “um meio de exorcizar e reabilitar por uma espécie de eufemização constante a própria substância do tempo” (DURAND, 2012, p. 225). Nesse sentido, a noite descrita nesse poema de Sophia seria uma forma de amenizar sua presença

terrível e tenebrosa, uma forma de reencontrar a noite substancial e transformá-la numa imagem redentora. Uma forma de eufemizar o tempo, de transmutá-lo numa busca familiar, no reconhecimento de sua face, como o verso “Reconheço e adoro a tua face” sugere.

Por fim, nos dois versos finais atravessa a lembrança dos versos de Camilo Pessanha, “Imagens que passais pela retina/ Dos meus olhos, por que não vos fixais” (2009, p. 80), versos que ecoam uma de suas principais características: a fuga incessante do tempo, em que nada fica ou resta. Daí o sentimento de vazio expresso pela “sombra das minhas mãos” que nada podem reter ou tocar. Na poesia de Sophia, a ênfase nas mãos ou dedos muitas vezes simboliza a possibilidade de reter, cercar ou tocar o imaterial.

A noite reaparece como reencontro em outro poema, ao lado de uma imagem bastante recorrente na poética de Sophia: o jardim. Tal persistência evidencia a sua fidelidade por tais imagens, ou em termos durandianos, o redobramento e a perseverança delas. Trata-se do poema “O jardim e a noite”, título anunciador de dois mitos-simbólicos.

Atravessei o jardim solitário e sem lua,  
Correndo ao vento pelos caminhos fora,  
Para tentar como outrora  
Unir a minha alma à tua,  
Ó grande noite solitária e sonhadora.

Entre os canteiros cercados de buxo  
Sorri à sombra tremendo de medo.  
De joelhos na terra abri o repuxo,  
E os meus gestos foram gestos de bruxedo.  
Foram os gestos dessa encantação,  
Que devia acordar do seu inquieto sono  
A terra negra dos canteiros  
E os meus sonhos sepultados  
Vivos e inteiros.

Mas sob o peso dos narcisos floridos  
Calou-se a terra  
E sob o peso dos frutos ressequidos  
Do presente  
Calaram-se os meus sonhos perdidos.

Entre os canteiros cercados de buxo,  
Enquanto subia e caía a água do repuxo,  
Murmurei as palavras em que outrora  
Para mim sempre existia  
O gesto dum impulso.  
Palavras que eu despi da sua literatura,  
Para lhes dar a sua forma primitiva e pura,  
De fórmulas de magia.

Docemente a sonhar entre a folhagem  
 A noite solitária e pura  
 Continuou distante e inatingível  
 Sem me deixar penetrar no seu segredo.  
 E eu senti quebrar-se, cair desfeita,  
 A minha ânsia carregada de impossível,  
 Contra a sua harmonia perfeita.

Tomei nas minhas mãos a sombra escura  
 E embalei o silêncio nos meus ombros.  
 Tudo em minha volta estava vivo  
 Mas nada pôde acordar dos seus escombros  
 O meu grande êxtase perdido.

Só o vento passou e quente  
 E à sua volta todo o jardim cantou  
 E a água do tanque tremendo  
 Se maravilhou  
 Em círculos, longamente.  
 (*Poesia*, p. 67-68).

Mais uma vez a ideia do reencontro com uma noite subjetivamente memorizada subsiste, assim como a instauração de um sentimento de retorno cíclico, possível e desejado. É na noite de “outrora” que o ser busca a segurança, como se a repetição do momento passado superasse a passagem cronológica. Ela anuncia, sobretudo, um reencontro entre o próprio ser e a noite: “Unir a minha alma à tua”. O poema resgata novamente um instante epifânico, talvez o exato momento em que a descoberta e o conhecimento irromperam e agora, no presente, no silêncio do jardim noturno, emerge da memória como tentativa de reencontrar um tempo e um ser perdidos. O termo “outrora” é revelador, também, de um movimento cíclico, próprio do regime noturno sintético.

Os versos iniciais da segunda instância instauram um ritual de êxtase dionisíaco, com os “gestos de bruxedo” e de “encantação”. No entanto, a união do ser com a “terra negra”, através desse ritual, é frustrada no tempo presente. O efeito repetitivo da terceira estrofe desvela a consonância entre a terra muda e os “sonhos perdidos” do presente. A atmosfera pesada do jardim, com seus “narcisos floridos”, não permite florescer os sonhos. Estes ficaram perdidos não só no tempo e espaço noturnos do passado, mas também numa alma que não mais regressa, embora a tentativa continue com palavras murmuradas magicamente, ditas no “impulso”, pronunciadas em êxtase ritualístico e despidas de literatura, ditas apenas em “sua forma primitiva e pura,/ De fórmulas de magia”. Tal imagem resgata um posicionamento de Sophia perante o próprio ser da poesia. Diz ela em “Arte poética V” (p. 898): “Eu era tão nova que nem sabia que os poemas eram escritos por pessoas, mas julgava que eram

consubstanciais ao universo, que eram a respiração das coisas, o nome deste mundo dito por ele próprio”. Poesia é espontânea e consubstancial ao mundo e ao ser; poema é feitura.

Nessa mesma “Arte poética”, Sophia lembra as noites de silêncio e solidão vivenciadas no jardim de outrora: “Pensava também que, se conseguisse ficar completamente imóvel e muda em certos lugares mágicos do jardim, eu conseguiria ouvir um desses poemas que o próprio ar continha em si” (p. 898) – tal jardim provavelmente seja o da casa do Campo Alegre, no Porto, onde Sophia passou a infância. A convocação desse instante pessoal ficou guardada na memória, e depois se desdobrou em construção poética, tornada impessoal e despersonalizada, graças à dimensão simbólica. Tal fato é explicado por Sophia nestes termos: “No fundo, toda a minha vida tentei escrever esse poema imanente. E aqueles momentos de silêncio no fundo do jardim ensinaram-me, muito tempo mais tarde, que não há poesia sem silêncio, sem que se tenha criado o vazio e a despersonalização” (“Arte poética V”, p. 898). É por isso que ela pode dizer: “Não se perdeu nenhuma coisa em mim./ Continuam as noites e os poentes/ Que escorreram na casa e no jardim,/ Continuam as vozes diferentes/ Que intactas no meu ser estão suspensas”<sup>58</sup>. O jardim é uma imagem recorrente nos versos da poeta, o que revelaria uma perseverança ou redobrimento do tema, demonstrando o seu apego a essa imagem aconchegante e íntima. Não há, ainda, como esquecer o sentido genesíaco do jardim herdado pela cultura ocidental cristã, lugar de plenitude e de conhecimento, pertencente, portanto, ao imaginário coletivo. A noite vivenciada poeticamente no jardim, símbolo do paraíso, revela ainda seu mistério inatingível, ou expressa uma nostalgia ou saudosismo da lembrança de uma perdida unidade.

Mesmo após os gestos de encantação, a noite segue “solitária e pura”, “distante e inatingível”, guardando o seu segredo e sua harmonia, enquanto o ser sente-se “quebrar-se, cair desfeita”. Ainda assim, o eu desfeito pelo inatingível improvisa uma dança gestual, agora menos dionisíaca e mais terna e suave: “Tomei nas minhas mãos a sombra escura/ E embalei o silêncio nos meus ombros”, gesto rítmico isomórfico ao da noite que permanece “Docemente a sonhar” – as mãos e o embalo simbolizam mais que um gesto, sugerem a concretização da união, pois os verbos “tomar” e “embalar” indicam “a vocação de ligar, de atenuar as diferenças” (cf. DURAND, 2012).

O “grande êxtase perdido” – a noite epifânica de outrora e a alma repleta de sonhos –, mesmo após gestos e pedidos, não é reinstaurada, mas não há ao final do poema lamento ou angústia. Há, sim, cansaço – sentimento evidente também na leitura desse poema

---

<sup>58</sup> “O Jardim e a Casa” (*Poesia*, p. 56).

relativamente longo, a pensar numa poesia que se anuncia quase sempre epigramática – cansaço expresso na dança resignada e suave, distante dos “gestos de bruxedos”. Permanecem, por fim, o encanto e o mistério trazidos pelo vento – como se o vento acordasse a “plenitude/ A que as coisas tinham sido destinadas” – capaz de maravilhar o jardim e, quem sabe, capaz de recomençar a busca. “O tom de exaltação mistura-se ao clima de vaguidão e à recorrente atmosfera do segredo, àquilo que fica por dizer. Tudo é etéreo, diáfano, difícil de apreender” (SOUSA, 2013, p. 133).

A noite por vezes surge na metonímia da lua, símbolo agrário, de caráter germinador e fecundante:

Luar  
 O luar enche a terra de miragens  
 E as coisas têm hoje uma alma virgem,  
 O vento acordou entre as folhagens  
 Uma vida secreta e fugitiva,  
 Feita de sombra e luz, terror e calma,  
 Que é o perfeito acorde da minha alma.  
 (*Poesia*, p. 63).

Nesse ambiente noturno, os “mil gestos” descritos no poema “Noite” são agora a “vida secreta e fugitiva”, acordada entre as folhagens e “Feita de sombra e luz, terror e calma,/ Que é o perfeito acorde da minha alma”. Há nessa definição da vida despertada pela claridade lunar uma sintonia entre as imagens noturnas e a alma. Exterior e interior estão consubstanciados nestas imagens contrárias: “sombra e luz, terror e calma”. Unidade do Ser harmonizado à respiração da noite.

Nessa única sextilha, em que a luminosidade do luar é tão intensa que “enche a terra de miragens” e as coisas ganham “uma alma virgem”, subsiste uma espécie de iluminação inaugural em que tudo parece estar revelado em seu estado absoluto, com a beleza e o vigor da criação primordial. A noite, nesse caso, revela uma cosmogonia renovada que é, afinal, uma das tarefas do poeta: “Os poetas nos arrastam para cosmos incessantemente renovados” (BACHELARD, 1988, p. 23). Assim, a misteriosa luminosidade da lua, esta luminosidade vaga e indefinida, que ilumina com sua claridade branca mas ainda deixa ver as trevas, apadrinha a evocação poética e convida o poeta a participar dessa festa noturna, traduzido no “acorde perfeito”.

O êxtase da paisagem noturna também está expresso no poema “Noites sem nome, do tempo desligadas”. O primeiro terceto descreve solenemente a noite, com seu “Silêncio altíssimo e brilhante” que faz nascer imagens.

Noites sem nome, do tempo desligadas,  
Solidão mais pura do que o fogo e a água,  
Silêncio altíssimo e brilhante.

As imagens vivem e vão cantando libertadas  
E no secreto murmurar de cada instante  
Colhi a absolvição de toda a mágoa.  
(*Poesia*, p. 75).

A noite assume uma dimensão mítico-simbólica da noite imemorial, “Noites sem nome”, da mãe criadora que resgata a pureza e inteireza do ser liberto “de toda a mágoa”. A noite exorciza tanto o tempo, “do tempo desligadas”, como o eu atormentado, daí a expressão “Colhi a absolvição” revelar-se como uma graça recebida.

Se o tempo da luz é medido, o da noite não conhece o tempo nem o espaço. Durante o dia somos constantemente arrastados pelas tarefas cotidianas, pelo trabalho, pelos gestos dispersos, porém na noite encontramos e nos maravilhamos com o tempo que repousa, por isso “As imagens vivem e vão cantando libertadas”. Nesse sentido, a noite torna-se o reino da substância e da intimidade do ser, um reino substancial e de descida ao reencontro do ser e de sua subjetividade perdidos na secreta paisagem noturna.

Para além de ser apenas objeto de contemplação ou de restituição primordial, a noite configura-se como convite para nela estar, ou para unir-se a ela – é a relação enstática já anunciada e que se refere à união expressa no verso “Unir a minha alma à tua”, do poema “O jardim e a noite”. Nos vários poemas em que este desejo surge, nota-se a presença de um discurso revelador de um pedido extasiado, muitas vezes indicado pela apóstrofe, o que confere ao poema um feitio de prece:

Toma-me ó noite em teus jardins suspensos  
Em teus pátios de luar e de silêncio  
Em teus adros de vento e vazio  
(“Luar”, *Mar novo*, p. 400).

Nestes três versos que abrem o poema, a atitude imaginativa suscita um convite ao gesto postural e vertical, pois conduz o olhar ao alto, aos “jardins suspensos” e aos “pátios de luar”. Trata-se de um convite realizado diretamente à noite, como indica o pronome *teus*. É ainda desejo simbólico de ascensão, vontade de subir ao encontro da noite para com ela fundir-se, como a expressão “Toma-me ó noite” sugere. Há, assim, um anseio de sublimação e de transcendência, que se reafirma pelo olhar ascensional dirigido à noite e que surge, em

outros poemas, aliado ao ato de união enstática com o noturno, realizado pelo ato reflexo de nutrição – a dominante digestiva é característica do regime noturno e de sua motivação cíclica, o que confere a estes poemas um ritmo e uma circularidade, como indicam os exemplos a seguir.

O desejo de unir ou *com-preender* a noite evidencia-se pela atitude de beber o luar – como no verso “Bebido o luar, ébrios de horizontes” (*Dia do mar*, p. 196) – ou como expresso no poema seguinte, “Ir beber-te num navio de altos mastros”:

Ir beber-te num navio de altos mastros  
No mar alto  
Ó grande noite alucinada e pura,  
Brilhante e escura,  
Bordada de astros.

Para ti sobe a minha inquietação e sobressalto,  
O meu caos, desilusão e agonia,  
Pois trazes nos teus dedos  
A sombra, o silêncio e os segredos,  
A perfeição, a pureza e a harmonia.  
(*Poesia*, p. 77).

O ato de beber revela um anseio de comunhão em que o eu participa do noturno alimentando-se dele, ou antes, embriagando-se dele – não seria forçoso pensar numa expressão poética ritualística, meio dionisiaca mesmo, anunciadora de uma tentativa de unir noite e corpo para, assim, chegar ao entendimento (uma das características do ritual báquico é “a eliminação das fronteiras entre o humano e o divino” (BRUNEL, 1997, p. 237) – uma união que sugere a simbólica da sexualidade, dominante reflexa própria do regime noturno que, aliada ao ato digestivo de beber a noite, comprova a junção dessas duas dominantes numa mesma atitude reflexa e numa mesma atitude imaginativa, conforme foi proposto por Durand (2012). Desta forma, as imagens agrupadas no regime noturno tanto se referem à dominante digestiva quanto à sexual, traduzidas no poema citado acima pelo desejo imaginativo de beber o luar ou a noite, ou pelo desejo marcadamente apelativo de união, anunciada pela apóstrofe. Vê-se, assim, uma relação muito mais enstática com a noite, em que o ato de “beber” inicial evoca uma tentativa de união e não apenas encontro.

A indicação de um olhar vertical instaura um devaneio cósmico sugerido pelo vocativo “Ó grande noite”. A imagem ascensional do primeiro verso é reiterada na descrição da “grande noite alucinada e pura,/ Brilhante e escura,/ Bordada de astros”, cuja descrição convida o olhar para o alto. Uma noite brilhante enseja, conforme as palavras de Bachelard



(2001, p. 187) “um dos devaneios mais constantes, mais regulares: o devaneio do olhar”. A noite, paradoxalmente descrita como “Brilhante e escura”, evoca uma imagem de trevas iluminadas, o que suaviza a escuridão e dissipa os medos e angústias diante da visão da noite escura, intensificada ainda pela escuridão do “mar alto”, anunciando já uma eufemização.

Outro paradoxo anuncia-se nos versos da segunda estrofe, agora entre a imagem do eu poético, espectador suplicante dos desígnios benévolos da noite – novamente o poema tingese de nuances de prece – e entre a própria noite que assume um papel redentor. É para a noite estrelada que sobem “inquietação e sobressalto”, “caos, desilusão e agonia,/ Pois trazes nos teus dedos/ A sombra, o silêncio e os segredos,/ A perfeição, a pureza e a harmonia”. Observa-se que o gesto postural é desejo de sublimação e purificação. Há uma vontade de transcendência que faz aparecer o arquétipo do herói com sua atitude de separar, cortar, distinguir. Vemos que a atitude diáirética está representada na segunda estrofe: “inquietação e sobressalto”, “caos, desilusão e agonia”, presentes nos dois primeiros versos, opõem-se antiteticamente ao “silêncio e segredos”, “perfeição, pureza e harmonia” expressos nos dois versos finais, reafirmando um antigo pensamento egípcio: a noite é inversão, imagem invertida ou espelho do nosso mundo, do dia (cf. DURAND, 2012). Os sentimentos conturbados durante o dia invertem-se, como num espelho na imagem da noite eufemizadora.

A atitude de separar sentimentos negativos através da subida heroica, da postura ascensional e da instauração dos sentimentos positivos, encontrados na imagem da noite, evidencia a sobrevivência do regime diurno da imagem. Contudo, levando-se em conta o próprio dinamismo das imagens e a relação de compromisso entre um regime e outro, a noite ganha contornos eufemizantes, pois é ela que possui o poder de transcendência, de purificação e sublimação e é ela que permite separar, cortar, salvar das trevas o valor luminoso. A grande noite “alucinada e pura,/ Brilhante e escura” descrita na primeira estrofe, que revela a presença de antíteses, transmuta-se na noite harmoniosa da segunda estrofe, aproximando-se do simbolismo do regime noturno.

Nos dois versos finais – descritos por Ceccucci como uma “magnífica construção quiásmica, de evidente influência/entonação/eco camoniana” (2013, p. 93) – é possível notar a estrutura dialética da noite: o primeiro verso apresenta a evocação de um medo ancestral e o verso seguinte uma atração irresistível, movimento antitético descrito pelo regime diurno. Essa contemplação devaneante do céu noturno estrelado permite aliviar os padecimentos da terra, por isso para o aéreo sobem os tormentos para, depois, num movimento de nuance

purgatória, receber das mãos noturnas, dos “dedos”<sup>59</sup>, uma renovação do Ser exposta pela tríade do verso final, o que resulta numa perfeita harmonização dos contrários. A noite adquire, portanto, uma dimensão redentora e eufemizadora, “uma espécie de retribuição temporal dos erros e méritos” (DURAND, 2012, p. 219), assumindo um sentido benéfico.

No poema seguinte a ideia de união com o noturno é realizada pelo ato de desfolhar e trincar as rosas, e mais especificamente de comer as rosas:

Quando à noite desfolho e trinco as rosas  
 É como se prendesse entre os meus dentes  
 Todo o luar das noites transparentes,  
 Todo o fulgor das tardes luminosas,  
 O vento bailador das Primaveras,  
 A doçura amarga dos poentes,  
 E a exaltação de todas as esperas.  
 (“As rosas”, *Dia do mar*, p. 133).

Para leitura desses versos, cita-se uma referência extratextual, um testemunho de Sophia a José Carlos de Vasconcelos (1991, p. 10), no qual revela que o hábito de comer rosas era “absolutamente verdade”. Diz que sempre ia ao jardim da casa da avó colher camélias e rosas e no seu quarto sempre tinha uma jarra com muitas flores. “E depois eu desfolhava e comia as rosas, mastigava-as... No fundo era a tentativa de captar qualquer coisa a que só posso chamar a alegria do universo, qualquer coisa que floresce”. O depoimento biográfico é convocado aqui porque “a tentativa de captar” parece ser a mesma anunciada no poema. Há na atitude de comer as rosas, e por extensão de prender “o luar das noites transparentes” nos dentes, uma vontade de participação no mundo expressa pelo desejo de união total e absoluta, na qual não haveria mais distinção entre rosas e ser, entre a noite o ser. Bachelard (1996, p. 171, grifos do autor) afirma que a participação no mundo se dá “alimentando-se de uma das substâncias do mundo, substância densa ou rara, quente ou doce, clara ou cheia de penumbra segundo o *temperamento da sua imaginação*”. As rosas tornam-se metonímia do cosmos, pois várias imagens cósmicas estão concentradas no poema: o luar, a tarde, a Primavera, o entardecer.

Assim, morder o mundo é entrar nele com alegria, é “a alegria do universo” a que se refere Sophia. Apropriar-se dele para conhecê-lo realmente, tal como os deuses ou Deus o fez, e não como nós o refazemos.

---

<sup>59</sup> Há uma grande ênfase obsessiva na poesia de Sophia pelas mãos e dedos. Sobre esse tema ver o estudo de Eucanaã Ferraz, “Sophia: cesteira e cesto” (2013). Outros poemas citados adiante confirmarão essa obsessão.

A dominante digestiva anunciada eufemiza o estar no mundo por meio do devaneio cósmico e afirma que as rosas ou a noite e o ser são um só. Identificar-se com a natureza equivale a renascer junto com ela, assim, o mesmo rejuvenescimento despertado pela claridade lunar, símbolo associado à agricultura e à fertilidade, é despertado no sujeito poético. O simbolismo lunar pertence, então, ao regime noturno sintético, pois a lua “ao mesmo tempo morte e renovação, obscuridade e clareza, promessa através e pelas trevas” (DURAND, 2012, p. 295) e, como pertencente a esse regime, ela se caracteriza como um símbolo cíclico que procura dominar o tempo. Prender o “lunar das noites” ou “o fulgor das tardes” é uma forma simbólica de dominá-lo, mas é também a concretização de um repouso:

Numa imagem cósmica, assim como numa imagem da nossa casa, estamos no bem-estar de um repouso. A imagem cósmica nos dá um repouso concreto, especificado; esse repouso corresponde a uma necessidade, a um apetite. A fórmula geral do filósofo — o mundo é minha representação — deve ser substituída por: o mundo é meu apetite. Morder no mundo sem outra “preocupação” além da alegria de morder, não é isso entrar no mundo? Como se agarra o mundo com uma mordida! O mundo é então o complemento direto do verbo eu como (BACHELARD, 1996, p. 170).

A associação entre a noite e as rosas, ou entre as flores em geral, aparece frequentemente nos versos de Sophia, revelando um isomorfismo entre elas, e mais que isso: a flor desvela-se como o antigo *topos* do tempo, pois indica sua brevidade, ou ainda surge como contraste, neste caso, para simbolizar a ruptura com a harmonia experienciada no passado, como nos versos seguintes: “A liberdade que dos deuses eu esperava/ Quebrou-se. As rosas que eu colhia,/ Transparente no tempo luminoso,/ Morreram com o tempo que as abria”<sup>60</sup>.

À flor associa-se também a lua – o olhar centra-se não mais na noite como um todo, mas num detalhe contemplado pela concentração, caracterizando uma espécie de miniaturização própria do regime noturno místico. É o que sugere um poema de *Dia do mar*, no qual a lua surge como uma “flor intensa”:

Lua

Entre a terra e os astros, flor intensa,  
Nascida do silêncio, a lua cheia  
Dá vertigens ao mar e azula a areia.  
E a terra segue-a em êxtases suspensa.

---

<sup>60</sup> *No tempo dividido*, (p. 325).

(*Poesia*, p. 169).

Assim como a flor, a lua está submetida à morte, suas fases são essa narrativa dramática do tempo e o seu desenvolver está submetido a um desabrochar e morrer. A lua constitui, portanto, a própria substância do tempo e em muitas civilizações antigas contava-se o tempo por noites ou pelas fases da luz e não por dias. Como a flor, a lua floresce e morre, é um astro que está submetido ao tempo e à morte, pois cresce, decresce e desaparece. Ela aparece, portanto, como a “grande epifania dramática do tempo”, como demonstram várias culturas antigas – a raiz de *mensis* latino, medir, deriva da raiz indo-ariana *me*, lua (DURAND, 2012, p. 102). A lua floresce e morre, mas como a flor também é aparição plena, como sugere a homologia entre “flor intensa” e “lua cheia”.

O brilho lunar tinge o mundo de um realismo sensorial, característica do regime noturno místico. Vemos o movimento vital (“vertigens ao mar”), e o aspecto colorido e íntimo (“azula a areia./ E a terra segue-a em êxtase suspensa”), o que possibilita um trajeto de intimidade entre o ser e a lua, porque revela o apego concreto ao mundo.

No poema seguinte, também a noite surge como uma flor:

Ó noite, flor acesa, quem te colhe?  
Sou eu que em ti me deixo anoitecer,  
Ou o gesto preciso que te escolhe  
Na flor dum outro ser?  
(*Poesia*, p. 109).

A noite, comparável e materializada em uma flor acesa, efêmera e frágil em seu desabrochar, simboliza a contemplação pelo mundo exterior. O desejo de interiorização pode ser apreendido na relação enstática do ser com a noite, revelado pelo vocativo inicial e pela expressão “em ti me deixo anoitecer”. O termo “acesa”, indicativo da aparição ou epifania noturnas, instaura uma luminosidade que permite não apenas contemplar a paisagem noturna como ver/enfrentar a escuridão, eufemizada pela imagem material da “flor acesa” e pelo ato em potencial de colher. A floração é, ainda, “o resultado de uma alquimia interior [...] é o retorno ao *centro*, à unidade, ao estado primordial” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 437, grifo dos autores). Esse símbolo-arquetípico revela que o desejo de anoitecer ou florir como a noite seria a expressão inconsciente desta busca espiritual, de uma procura pela unidade e harmonia representadas pela flor, símbolo perfeito e espontâneo, daí o gesto simbólico de colher a flor e, assim, de certo modo apropriar-se do que é colhido. O sujeito

poético anoitece, porque a “flor nascida no devaneio poético é então o próprio ser do sonhador, seu ser florescente”, como explica Bachelard (1996, p. 149).

Em outros poemas, a noite surge associada à rosa e ao tempo. No poema “Primavera”, a noite tinge-se do fugidio e breve sabor da rosa: “E a noite transparente e distraída/ Com seu sabor de rosa densa e breve/ Onde me lembro amor de ter morrido/ – Sangue feroz do tempo possuído”<sup>61</sup>.

A ligação da noite com o simbolismo da flor e da rosa, como imagens do tempo, é um convite para pensar na morte. Mas antes de seguir com exemplos desse isomorfismo, os poemas até agora citados evidenciaram que, embora a noite guarde aspectos antitéticos, com sua atmosfera de vertigem, êxtase, sombra, segredos, ela está mais próxima do regime noturno, de seu valor eufemizador, pois além do eu lírico assumir um desejo de unir-se ao noturno para dele conquistar seus valores benéficos, a noite apresentada até agora é descrita com signos que evocam tranquilidade e repouso, serenidade e suavidade. Mesmo sendo sombra e mantendo seus segredos e mistérios, a noite é silêncio, vazio, pureza, harmonia e transparência. Nesse universo tranquilizador, ela está sob a égide da contemplação – o que se evidencia no uso da apóstrofe e do vocativo e da atitude postural de olhar para o alto em busca de transcendência –, uma contemplação que apenas torna-se possível porque aquele que devaneia só pode aprofundar-se na matéria do sonho quando tem diante de si um mundo tranquilo (cf. BACHELARD, 1996), o que evidencia uma correspondência entre o sujeito poético e o mundo, mas esse mundo tranquilo será perturbado, agora, pela intensificação da associação entre a noite e o tempo que arrasta consigo a dança da morte.

#### 4.2. DA NOITE BAILADORA À DANÇA MORTAL

A dança, muitas vezes descrita como o movimento bailador da natureza, é uma presença marcante na poesia de Sophia e, mais uma vez, possui afinidades com Teixeira Pascoas. De acordo com Coutinho (1994, p. 129), a existência do homem e das coisas é experienciada pelo poeta “como ‘bailado’ de sim e não, [...] ou como alento e desalento, esperança e desespero”, porque para ele assim era a vida.

A dança também está associada à despersonalização e à possessão “demoníaca”, próprias do ritual dionisíaco. Em entrevista a Maria Armanda Passos, que menciona como o canto poético transforma-se em dança, Sophia diz: “A dança é um elemento dionisíaco ligado

---

<sup>61</sup> Livro sexto, (p. 470).

ao ritmo e à despersonalização. No poema sobre Bakkhos também se fala de uma consciência múltipla...” (1982, p. 4). A poeta refere-se ao poema “Evohé Bakkos”, no qual diz que o deus além da vida e do vinho nos deu “uma consciência múltipla e divina”. Assim, ao lado da embriaguez do vinho e da *mania* (possessão divina), também através da dança seria possível alcançar a eliminação das fronteiras entre os homens e os deuses. Por isso, a dança é um gesto libertador que promove a igualdade. Tal sentido pode estar ligado à promessa libertadora que representou o 25 de Abril. Na mesma entrevista citada acima, ela se refere às pessoas que estavam na rua como bailarinos que pareciam efetuar passos de dança: “lembro-me de ver passar pequenos grupos de gente nova no Rossio que pareciam pequenos bandos ou de gaivotas, e atravessavam de um lado a outro da praça. Lembro-me de bandeiras que dançavam em cima da cabeça das pessoas e das expressões e dos gestos e das vozes. E tudo isso era tão bonito e um extraordinário momento poético” (PASSOS, 1982, p. 4). Assim como os gestos das pessoas, a palavra poética é gesto – Durand (1996, p. 44) expressa a natureza gestual e corporal da palavra poética: “Porque a poesia não se lê, ela ‘reevoca-se’, reanima-se através de uma espécie de ioga da língua. Ela é, de algum modo, rito linguístico. Não esqueçamos que a palavra é um gesto”. Palavra e dança entrelaçam-se. Mas a dança também está para além da linguagem e, por vezes, para expressar uma alegria indizível apela-se para a dança. Para traduzir a imensa alegria do dia da liberdade, espécie de êxtase revolucionário, Sophia vislumbrou na dança um exemplo de um ato coletivo e comunitário e, tal como no ritual dionisíaco, promoveu a igualdade entre os homens.

A dança é, portanto, uma expressão indissociável da poesia. “De alguma forma esboça-se um figuração mítica que tem profundos reflexos no corpo poético” (SOUZA, 2013, p. 130-138). O movimento bailador está bastante presente nos livros iniciais, *Poesia e Dia do mar*, e sobretudo o movimento bailador da Natureza: o ciclo vital e renovador da Primavera, a alegria do verão, a beleza dançante do jardim e do mar, o anoitecer extasiante. Eis alguns exemplos presentes em *Dia do mar*: “O vento passa, sonhador e distraído/ [...] E no seu bailado levada/ Pelo jardim deliro e divago” (“O jardim”, p. 129); “ó dia de horas leves/ Bailando na doçura” (“Dia de hoje”, p. 134); “Vinhas descendo ao longo das estradas/ Mais leve do que a dança/ Como seguindo o sonho que balança/ Através das ramagens inspiradas” (“Abril”, p. 135). Eles ilustram a apreensão de uma natureza animada, bem como de um paraíso edênico e encantador. Mas a dança, como símbolo ambivalente, desdobra-se em imagens assustadoras e mortais.

Apresentadas estas considerações sobre a dança e o movimento bailador da natureza, percebe-se que tais imagens não estão ausentes do espaço noturno. O aspecto vital, o

movimento e a agitação febril das luzes e das sombras encontram-se em vários poemas, como em “Dança de Junho”:

Em silêncio nas coisas embaladas  
Vão dançando ao sabor dos seus segredos,  
Nos seus vestidos brancos e bordados,  
Raios de lua pousam como dedos,  
E em seu redor baloiçam arvoredos  
Escuros entre os céus atormentados.  
(*Dia de mar*, p. 170).

O silêncio surge como característica primordial e substancial da noite. É o silêncio bailador que confere à atmosfera noturna uma dimensão maternal, um movimento aconchegante e confortável, portanto eufemizador – interessante observar que muitos poemas referem-se ao aspecto corporal da noite, a seus dedos, mãos, face, atribuindo-lhe não somente materialidade e uma proximidade familiar, como conferindo-lhe um corpo para dançar. Álvaro de Campos também se refere a esta imagem enternecedora da noite dançante: “Vem e embala-nos,/ Vem e afaga-nos” (2014, p. 58).

Em “Dança de junho”, a materialidade está relacionada mais especificamente à lua. O seu brilho visível é tão intenso que os raios lunares estão materializados nos dedos assim como o bailar da noite está concretizado nos “vestidos brancos e bordados” da luz – semelhante ao “vestido franjado de Infinito” (cf. CAMPOS, 2014), conferindo à ela uma característica feminina: “A lua está indissolúvelmente ligada à feminilidade”, observa Durand (2012, p. 102) e, conforme demonstra através de vários exemplos mitológicos, a feminilidade da lua explica-se pelo elemento aquático, pois o fluxo das águas (semelhante ao fluxo menstrual) está relacionado ao ciclo lunar, como provam a “maior parte das mitologias [que] confunde as águas e a lua na mesma divindade”. Além disso, a lua é um grande símbolo agrário que mantém o seu caráter fertilizador e germinador. “Muitas vezes as deusas lunares, Diana, Ártemis, Hécate, Anaitis ou Freyja, têm atribuições ginecológicas” (DURAND, 2012, p. 102). Assim, para as culturas antigas existia em estranho e enigmático sincronismo entre o ciclo lunar e o ritmo menstrual, portanto entre a lua, a água e a mulher. À lua é conferida uma feminilidade que recupera o seu antigo sentido mitológico.

Água, feminino e lua relacionam-se também nos versos seguintes:

Divaga entre a folhagem perfumada  
E adormece nas brisas embalada.



Aos lagos mostra a sua face nua,  
E vai dançar nos palcos vazios da Lua.

Pálida, de reflexo em reflexo desliza,  
Não se curva sequer as ervas que ela pisa.

É ela quem baloiça os lânguidos pinheiros,  
Quem enrola em luar as suas mãos  
E depois as espalha brancas nos canteiros.  
(*Dia do mar*, p. 175).

À noite une-se o movimento bailador, um movimento paradoxal, pois nem “as ervas que ela pisa” se curvam. Surge novamente o gesto das mãos para designar o luar que se espalha pela natureza. Mas tudo é diáfano, impreciso, imerso numa atmosfera fantasmagórica. Os termos “divaga”, “adormece”, “reflexo”, “desliza” reforçam o clima morno da imagem noturna.

A dança surge associada ao silêncio noturno como se vê no poema “Noite”:

Noite de folha em folha murmurada,  
Branca de mil silêncios, negra de astros,  
Com desertos de sombra e luar, dança  
Imperceptível em gestos quietos.  
(*Dia de mar*, p. 174).

O princípio da miniaturização, concentrada na noite que se desdobra “de folha em folha”, alcança depois nos versos seguintes uma expansão indefinida, “desertos de sombra e luar”. E o movimento noturno simbolizado pela dança expande-se numa brancura hiperbólica, “Branca de mil silêncios”, e simultaneamente “negra de astros”. Conforme explica Durand (2012, p. 220), as cores noturnas próprias do regime diurno “se reduzem a algumas raras brancuras azuladas e douradas, preferindo os cambiantes da paleta a nítida dialética do claro-escuro”. Por fim, a noite é descrita como uma dança silenciosa e imperceptível.

Na estrofe seguinte, presente em “Partida”, observa-se uma síntese entre noite, flor, dança e silêncio:

Como uma flor incerta entre os dedos  
Há harmonia de um bailar sem fim,  
E tem o silêncio indizível dum jardim  
Invadido de luar e de segredos.  
(*Dia do mar*, p. 161).

Em muitos poemas a dança surge como mortal e convida-nos a pensar em outra atitude imaginativa: a associação da noite à morte – lembremos que a morte na Idade Média é representada por uma dança macabra.

Da contemplação extasiante, reveladora do movimento vital da natureza, a dança da noite recebe agora contornos mortais, expressão de sua natureza ambígua e contraditória:

A filosofia que se destaca de todos os temas lunares é uma visão rítmica do mundo, ritmo realizado pela sucessão dos contrários, pela alternância das modalidades antitéticas: vida e morte, forma e latência, ser e não ser, ferida e consolação. A lição dialética do simbolismo lunar já não é polêmica e diairética como a que se inspira no simbolismo uraniano e solar, mas, pelo contrário, sintética, uma vez que a lua é ao mesmo tempo morte e renovação, obscuridade e clareza, promessa através e pelas trevas e já não procura ascética da purificação, da separação. Todavia a lua também não é simples modelo de confusão mística, mas escansão dramática do tempo (DURAND, 2012, p. 295).

O símbolo lunar, portanto, é revelador de imagens e símbolos pertencentes ao regime diurno e ao noturno. Possui ao mesmo tempo a sua parte de trevas e a sua parte de luz. O brilho mortal da luz ou da noite conduz agora a outra representação imaginativa do noturno: a noite bailadora, que não instaura apenas uma materialização do movimento noturno, do vento que agita as árvores, das sombras noturnas na parede ou no chão, do êxtase misterioso, mas surge como a dança da morte.

Estranha noite velada,  
Sem estrelas e sem lua,  
Em cuja bruma recua  
Fantasma de si mesma cada imagem.

Jaz em ruínas a paisagem,  
A dissolução habita cada linha.  
Enorme, lenta e vaga  
A noite ferozmente apaga  
Tudo quanto eu era e quanto eu tinha.

E mais silenciosa do que um lago,  
Sobre a agonia desse mundo vago,  
A morte dança  
E em seu redor tudo recua  
Sem força e sem esperança.

Tudo o que era certo se dissolve;

O mar e praia tudo se resolve  
 Na mesma solidão eterna e nua.  
 (*Dia do mar*, p. 163).

Uma noite “Sem estrelas e sem lua” pode já anunciar o vazio e a solidão, pois a ausência de um céu estrelado e de uma lua desmotiva a atitude imaginativa de olhar para o alto e devanear. Também cada imagem noturna torna-se “Fantasma de si mesma”, ou seja, cada imagem projeta a sua sombra. E a noite “Enorme, lenta e vaga”, distanciada da atitude imaginativa ascensional, ferozmente apaga o passado – o termo “ferozmente” remete ao poder maléfico da noite e do tempo e seu poder monstruoso devorador da nossa condição mortal. Na quarta estrofe a morte surge: “A morte dança/ E em seu redor tudo recua/ Sem força e sem esperança”, como se erguesse como obstáculo à realização da vida.

O noturno embalo da natureza, como representação imaginativa da morte, instaura o branco e o silêncio, a amargura e a solidão que começam a invadir os poemas de Sophia, sobretudo a partir de *Coral*. Como aponta Tavares (2015, p. 17), este “é um dos livros mais enigmaticamente depressivos de toda a obra poética”. É, assim, que nesse livro surgem exemplos como estes:

Os troncos das árvores doem-me como se fossem os meus ombros  
 Doem-me as ondas do mar como gargantas de cristal  
 Dói-me o luar – branco que se rasga  
 (“Pã”, p. 259).

Árvores negras que falais ao meu ouvido,  
 Folhas que não dormis, cheias de febre,  
 Que adeus é este adeus que me despede  
 E este pedido sem fim que o vento perde  
 E esta voz que implora, implora sempre  
 Sem que ninguém lhe tenha respondido?...  
 (“Árvores”, p. 291).

Numa espécie de cosmogonia invertida, as imagens acima enunciam um animismo delirante, as folhas são febris, o branco rasga, o vento se perde... O cosmos, enfim, simbolizado pela natureza não unifica, mas dispersa e dilacera, sem reunificar o ser e a natureza. Até mesmo a flor recebe tonalidades sombrias, como surge, também, no poema “Nardo”:

Nardo  
 Pesado e denso,  
 Opaco e branco,

Feito  
De obscura respiração  
E de nocturno embalo  
(*Coral*, p. 264).

Não é mais o embalo festivo e de admiração extasiante de alguns poemas dos livros iniciais. Agora o nardo, metonímia da natureza, surge com sua brancura pesada, sem leveza e com embalo caracterizado como “nocturno”, talvez sombrio e triste. Em outro poema de *Coral*, o aspecto sombrio e o medo, que a sabedoria popular aprendeu a associar à noite, pode ser um prenúncio dos dias opressores que viriam, sobretudo, a partir da década de 60. Mas antes, o medo já toma corpo com a criação da Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE), em 22 de Outubro de 1946. De acordo com Keneth Maxwell (2006, p. 31) o poder da repressão foi acirrado a partir da década de 50 e Salazar mantém, em todo o país, “uma rede de colaboradores e espiões”. O poema “Cidade dos outros”, presente em *Geografia*, ilustra significativamente essa vivência repressora: “Há um murmúrio de combinações/ Uma telegrafia/ Sem gestos sem sinais sem fios” (p. 506).

Voltando ao livro *Coral*, o medo ainda está preso ao imaginário da natureza e à noite, porém é uma natureza que é convocada como imagem da repressão:

Acordo quando os muros são o medo,  
Acordo quando o tempo cai contado,  
E no meu quarto entra o arvoredos,  
E se desfolha ao longo dos meus membros  
 (“Nocturno”, p. 238).

O espaço noturno não é mais os campos, ou mesmo o jardim, mas se fecha ainda mais, como a indicar um cerceamento do próprio sujeito. O muro e o quarto substituem a liberdade da natureza. O medo surge pesado, visível e concreto como um muro; o tempo não é mais o mítico, o tempo imemorial e inaugurador das coisas; mas é o tempo cronológico, “contado”, perecível. As árvores não compõem mais um bailado acalentador ou doador de mistério, e sim se “desfolha”, perece ou perde sua vivacidade no quarto escuro. Não encontra mais o acorde no ser. Assim, a noite passa a ser vivenciada, cada vez, mais como cenário de ausência e medo, como cerceamento não do maravilhamento e da exaltação paradisíaca cheia de mistério, mas como muro que aprisiona, como arvoredos que se desfaz, ainda que representado pela suavidade do seu desfolhar. Uma imagem semelhante a esta surge nestes versos: “Naquelas noites,/ Enquanto o suor das árvores escorria/ A face dos anjos tornara-se evidente,/ Como se a terra tivesse entrando em agonia” (*Coral*, p. 286). Essa mudança das

imagens noturnas está, como mencionado, relacionada aos anos de endurecimento da opressão ditatorial.

A morte é um tema presente desde os primeiros cadernos de poesia escritos por Sophia e permanece ora como consciência serena e tranquilizadora – “a morte será simples como ir/ Do interior da casa para a rua”<sup>62</sup> – ora surge matizada de “um tom visionário, povoado de figuras de origem ou configuração fantástica ou mítica” (TAVARES, 2015, p. 10) – a morte, portanto, oscila entre o imaginário diurno, aparecendo associada à noite, ao fio, ao laço, ao polvo, e entre o imaginário noturno, sendo, neste caso, retorno substancial ou retorno cíclico (agora o fio, o tear ou fiar são imagens apaziguadoras do Tempo e da Morte).

Primeiro, nota-se a relação entre os laços e o fio como símbolo do destino humano. Os mitos gregos ensinaram que o fio nos aproxima tanto da ideia de tempo – como Penélope e seu interminável bordado – quanto da ideia de morte – como o mito do Minotauro e das Fiandeiras. Relembrando os estudos de Eliade, Durand (2012, p. 107) “aproxima certamente o fio do labirinto, conjunto metafísico-ritual que contém a ideia de dificuldade” com o perigo de morte. O elemento que liga é a imagem direta das “ligações temporais, da condição humana ligada à consciência do tempo e à maldição da morte”. O tecer e o fio, nesse contexto mítico, irão simbolizar tanto aspectos negativos, ligados aos símbolos nictomorfos, quanto positivos, associados, por sua vez, ao drama cíclico, à periodização e à renovação. Num caso ou noutro, “a fiandeira e o fio instalam-se dentro de nós como os modelos mais ativos de nosso imaginário” (BRUNEL, 1997, p. 377).

O fio da tecedura liga-se à noite, à lua, ao fiar noturno da aranha e das fiandeiras, assumindo um potencial maléfico. O fio é, conforme observa Durand, “a potência mágica e nefasta da aranha, do polvo e, também, da mulher fatal e feiticeira” (2012, p. 108) – associação entre fatalidade e feminilidade é observada ainda pelo autor na relação existente entre “ligar” e “enfeitiçar”, pois o termo latino *fascinum* é parente de *fascia*, faixa. Tal associação revela o caráter ambíguo dos elementos de ligação – do fio, do tecer, da roca, das fiandeiras – uma ambiguidade que já é caminho para a eufemização: seguindo o pensamento durandiano, se imaginar o monstro é também imaginar o seu oponente, imaginar o fio que simboliza a morte é também imaginar o fio que conduz a luz, conforme o mito de Ariadne.

O trajeto do regime diurno para o noturno, da antítese para o eufemismo, mostra que tecer é um atributo caracterizador do regime noturno sintético, evocativo do mito do eterno retorno, do caráter cíclico do tempo e que carrega consigo os valores da vida e da morte, do

---

<sup>62</sup> “Sinto os mortos no frio das violetas” (*Poesia*, p. 111).

fio do tempo, por isso tecer constitui um símbolo sintético. “O fuso, utensílio-instrumento da fiandeira, foi o primeiro a simbolizar a lei do Eterno Retorno. Segundo Platão, o fuso da Necessidade regula o conjunto cósmico, autonomiza a balança da vida e da morte” (BRUNEL, 1997, p. 375), instaura o equilíbrio e a esperança.

No poema “Penélope” a ideia de desfazer recupera o sentido mítico-simbólico atribuído a ela por Homero, como lhe confere o atributo de domar Cronos, os homens e o seu próprio desejo:

Desfaço durante a noite o meu caminho.  
Tudo quanto teci não é verdade,  
Mas tempo, para ocupar o tempo morto,  
E cada dia me afasto e cada noite me aproximo  
(*Coral*, p. 288).

A figura mítica de Penélope evoca a “tecelã cíclica” (cf. DURAND, 2012, p. 321). Não se sabe exatamente quais ou como se fiava, mas segundo muitos mitógrafos, esta atividade acontecia no fim do dia, sendo “a tardinha ou a noite os momentos preferidos” (BRUNEL, 1997, p. 374). No poema há, no entanto, uma inversão: segundo o mito, Penélope tece durante o dia e desfaz a trama à noite, por isso o poema remete à ideia de mentira, de engano: “Tudo quanto teci não é verdade”.

Ao inverter os poderes da fiandeira e eleger para si um tecer e um destecer intermináveis, Penélope simboliza não apenas a paciência, mas o domínio do “tempo para fabricar suas próprias defesas” (cf. BRUNEL, 1997) ou para tecer ser próprio destino. Como fixou o poema homérico, enquanto fiava a mortalha para o corpo do velho Laertes, pai de Ulisses, Penélope, tecia o exterior e organizava o seu interior. O trabalho feito durante o dia e desfeito à noite expressam simbolicamente o fiar da própria construção interior da personagem: “E cada dia *me* afasto e cada noite *me* aproximo” (grifos meus).

Se há uma diferença entre fiar e tecer – o fiar está ligado à onipotência e tecer é uma consequência do fiar, o que implica dizer que as tecelãs são auxiliares do fiar (cf. BRUNEL, 1997) – pode-se pensar que Penélope tece para enganar o fio de seu Destino e, por isso, consegue retardar a união com um de seus pretendentes e até mesmo o reconhecimento de Ulisses, que se explica não porque o tenha esquecido, e sim porque o reconstruiu e reconstruiu a si própria. O trabalho de Penélope é para ganhar tempo, como ilustra o verso “Mas tempo, para ocupar o tempo morto”.

A voz ouvida no poema é a de Penélope, como indica o uso do verbo na primeira pessoa, o que sugere a criação da sua própria narrativa pessoal – ao desfazer está, inversamente, construindo o seu caminho e sua trajetória. Destecendo ela, pelo contrário, fia seu destino. E “se o poeta lírico ou o artista diz sempre ‘eu’, segundo Nietzsche, ‘é porque ele não para de desenrolar para nós a gama cromática de suas paixões e de seus desejos” (BRUNEL, 1997, p. 383). O fio da trama tecida pela personagem seria símbolo da sua voz e de sua identidade. Uma isomorfia que, ao longo da tradição, foi vista como perigosa e suspeita: “O fiar incessante das mulheres, no recolhimento, à noite, para pacificar dramas interiores, foi motivo de inquietação tanto para os homens quanto para a Igreja e a sociedade. Seus pensamentos secretos, profanos ou sagrados, eram forjados nessas ocasiões, enquanto sonhavam com um outro caminho na vida, com um outro estatuto social” (BRUNEL, 1997, p. 384). E tudo isso se passa durante a noite, como se esta escondesse a real história ou o verdadeiro desejo da personagem.

No poema “O vento”, o símbolo do tecer surge mais uma vez associado à noite: “Sento-me ao lado das coisas/ E bordo toda a noite a minha vida/ Aqueles dias tecidos/ Que tinham ar de fantasia/ Quando vieram brincar dentro de mim” (*Coral*, p. 234). Como no poema anterior, observa-se um tecer que se remete ao inventar, a uma ficção – tal como o fiar de Pénélope que inventou um bordado para traçar o seu destino.

O símbolo da tecedura conduz a imaginação ao mito das Moiras. Conforme Grimal (2014, p. 306), elas eram filhas da Noite e “pertencentes à primeira geração divina, a das forças elementares do mundo”. Tal genealogia associa-se à existência de uma noite mítica, a noite primordial, mãe de todos os deuses e de todas as coisas, como a revelar que as “substâncias da Natureza são apreendidas como um tecido” (BRUNEL, 1997, p. 370), como expressa a última estrofe do poema “Vela”:

[...]  
 Enquanto a noite antiga  
 Imensa e exterior  
 Tece seus prodígios  
 E ordena seus milénios  
 De espaço e de silêncio  
 De treva e de esplendor  
 (*Geografia*, p. 519).

As características atribuídas à noite invocam a filha do Caos e a mãe do dia: a noite imemorial e mítica – como geradora do dia, a noite reafirma sua autonomia imaginária, como



se destacou no início deste capítulo. O ato de criar liga-se ao símbolo do tecer e do feminino – “Tece seus prodígios” –, dois atos inscritos no alvorecer do mundo, a indicar que “a feminilidade se ativa e fabrica. E suas primeiras atribuições acham-se, por inteiro, contidas na arte de fiar” (BRUNEL, 1997, p. 370). Assim como a aranha que cria sua própria teia a partir de si mesma, também a noite cria a si e a todos os outros seres. Ela é criação por excelência, comparável à “Noite antiquíssima e idêntica”, “silenciosa e extasiante” das Odes de Campos.

Para além de expressar o símbolo do feminino, as fiandeiras ligam-se à fertilidade terrestre. O maravilhamento e o medo gerados pela noite, “treva e esplendor”, podem ser comparáveis ao ato de tecer, pois assim como as fiandeiras divinas eram interpretadas como “filhas da noite” (cf. BRUNEL, 1997) e teciam os misteriosos destinos humanos, assim também é a noite antiga.

No poema seguinte, os laços noturnos lembram imagens simbólicas da morte.

Devagar no jardim a noite poisa  
E o bailado dos seus passos  
Liberta a minha alma dos seus laços,  
Como se de novo fosse criada cada coisa.  
(*Dia de mar*, p. 186).

Segundo Durand (2012) os nós, os laços e as cordas são frequentemente associados à morte ou ao demônio laçador. A *Bíblia*, por exemplo, é rica de alusões aos laços da morte. Eliade (1991, p. 111) explica que o simbolismo dos laços, do deus amarrador ou dos nós está marcado por uma vivência religiosa: são as “redes da morte” ou “as cordas da Casa dos Mortos” de que fala Samuel (22, 6); embora, Deus seja o grande amarrador: “os Profetas o representam com as redes nas mãos para punir os culpados” (ELIADE, 1991, p. 111). Laços da morte ou laços divinos, a oscilação entre um simbolismo e outro evidencia o processo de eufemização entre a morte e o ressurgimento, entre a figuração diurna e maléfica da noite e o seu poder criador atenuante, elevando a criação ao instante inaugural: “Como se de novo fosse criada cada coisa”. A noite primordial instaura um instante mítico no jardim, espaço simbólico frequente nos versos de Sophia, comparável a um bailado, também outra imagem recorrente.

Os “laços” promovem um renascimento ou ressurgimento e evidenciam o compromisso com a suavização: mesmo os laços noturnos sendo mortais e destrutivos, caminham para a regeneração e para um movimento cíclico, eufemizante do devir e da morte.

O símbolo antitético dos “laços”, elemento ligador e destrutivo, é suavizado pelo bailar noturno e pela recriação cosmogônica.

A noite e a morte entrelaçam-se, também, no mito de Hécate:

#### Os Mortos de Hécate

Ao nosso lado os mortos em surdina  
Bebem a exalação da nossa vida.  
São a sombra seguindo os nossos gestos,  
Sinto-os passar quando leves vêm  
Alta noite buscar os nossos restos.  
(*Dia do mar*, p. 194).

Hécate é uma divindade que guarda, ainda, uma mitologia misteriosa. É “caracterizada mais pelas funções e os seus atributos do que pelas lendas em que intervém” (GRIMAL, 2014, p. 193). Possui um simbolismo antigo benéfico – ligada à fertilidade e à proteção, confere prosperidade a todos que a invocam – e outro, mais tardio, infernal e terrível: é a deusa da lua negra e das trevas, “fantasma da angústia humana” (DURAND, 2012, p. 77).

Os “mortos em surdina” percorrem como sombra, e de modo obsessivo, a vida de todos os seres, como expressa o uso do da primeira pessoa do plural: “nossa vida”, “nossos gestos”, “nossos restos” e percorrem o quarto e o cotidiano de todas as pessoas – conforme a segunda estrofe: “Passam nos quartos onde nos deixamos/ Envolvem-se nos gestos que traçamos/ Repetem as palavras que dissemos”. Hesíodo faz de Hécate “a patrona dos cavaleiros, a senhora da loucura, do sonambulismo, dos sonhos” (DURAND, 2012, p. 77).

No poema seguinte a morte surge anunciada na encruzilhada, lugar mítico da magia e da feitiçaria, onde se invocava Hécate. Esta surgia com um archote em cada mão e na forma de um animal (cf. GRIMAL, 2014).

#### Encruzilhada

Onde é que as Parcas Fúnebres estão?  
– Eu vi-as na terceira encruzilhada  
Com um pássaro de morte em cada mão.  
(*Mar novo*, p. 358).

A face terrível de Hécate parece ecoar agora: surge a encruzilhada, o “pássaro de morte” e à referência ao número três, alusivos às três Parcas. Em Roma, eram deusas que presidiam os nascimentos, mas depois o mito foi se revestindo de nova simbologia e recebeu

características das Moiras (*Meras*), divindades gregas que personificam “o destino de cada ser humano, o quinhão que lhe cabe neste mundo. Na origem, cada um tem a sua ‘mera’, o que significa a sua *parte* (de vida, de felicidade, de desgraça, etc.)” (GRIMAL, 2014, p. 306). Depois, pouco a pouco, de divindade una, a Moira evoluiu para a tríade de irmãs – tal evolução não abandona a antiga referência agrária e ctônica do mito da Moira, pois sugere a divisão sagrada da Natureza em três estações: inverno, primavera e verão, as três que os povos antigos distinguiram. Nem abandona o mito da fiandeira, a que se liga pela ideia de fio do destino que cabe a cada homem: Átropo fiava o fio, Cloto enrolava-o e Láquesis cortava-o. Em Roma, as Parcas ganharam outras atribuições: “uma preside ao nascimento, a outra ao casamento e a terceira à morte. As três Parcas figuravam no Foro em três estátuas vulgarmente denominadas ‘as três fadas’ (*tria Fata*, os três Destinos)” (GRIMAL, 2014, p. 355).

Evocando essa tríade mortal surge a imagem das “três Parcas que tecem os errados/Caminhos” e que “conhecem os maus fados”<sup>63</sup>. A morte e o fiar surgem entrelaçados, demonstrando a ambiguidade do simbolismo das fiandeiras: deusas que ligam-se à fertilidade, à criação, ao parto, ao nascimento, são, enfim, protetoras; mas também são terríveis, entidades das sombras noturnas e da morte, deusas infernais, invocadas nas encruzilhadas. Num ou noutro simbolismo, elas lembram “que estamos no mundo e que aqui estamos sujeitos à Morte imutável” (BRUNEL, 1997, p. 370).

Outras imagens da noite terríficas ligadas à morte, ao tempo destruidor, ao tempo dividido surgem nos poemas de Sophia. Tais atitudes imaginativas lembram imagens apocalípticas, a angústia do tempo histórico, monstros e pássaros terríveis.

#### 4.3. “A NOITE DENSA DE CHACAIS”

O “pássaro de morte” anunciado no poema “Encruzilhada” sugere a atmosfera terrificante da noite. Esta surge transmutada em diversos símbolos de animais, os símbolos teriomorfos, que no regime diurno guardam suas características negativas. Alguns poemas evocam estes animais monstruosos e terríficos que aumentam o temor da morte e do tempo, como os símbolos do polvo e do pássaro. Quanto ao simbolismo do primeiro, ele surge no poema seguinte como imagem do descaminho e não como ave benéfica a indicar o rumo certo:

---

<sup>63</sup> “As três Parcas” (*Mar novo*, p. 368).

Caminhava fito  
 Sobre o seu ombro esquerdo  
 Um pássaro nocturno e verde não cantava.  
 Obscuras correntes,  
 Desconhecidas direcções do vento,  
 Secreto curso de estrelas invisíveis.  
 (*Coral*, p. 257).

Observa-se que algumas palavras remetem ao aspecto nefasto, “esquerdo”, “não cantava”, “Obscuras”, “Desconhecidas”, “invisíveis”. A Natureza que antes guiava os navegantes, através dos ventos benfazejos, das estrelas, das aves, agora, não guia nem indica um caminho. Na encruzilhada, as possibilidades de caminho ficam anuladas, indicando um momento nefasto. No poema seguinte, os “pássaros de noite” provocam uma atmosfera igualmente terrificante.

#### Os pássaros

Ouve que estranhos pássaros de noite  
 Tenho defronte da janela:  
 Pássaros de gritos sobreagudos e selvagens  
 O peito cor de aurora, o bico roxo.  
 Falam-se de noite, trazem  
 Dos abismos da noite lenta e quieta  
 Palavras estridentes e cruéis.  
 Cravam no luar as suas garras  
 E a respiração do terror desce  
 Das suas asas pesadas.  
 (*Coral*, p. 261).

No primeiro verso anuncia-se o simbolismo teriomorfo: são pássaros *de noite*, que parecem carregar um simbolismo nefasto, o que os liga aos presságios antigos. Os pássaros noturnos são, ainda, “frequentemente associados às almas do outro mundo, às almas dos mortos que vêm gemer durante a noite perto de sua antiga morada” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 689). São pássaros mortais nascidos do interior da noite.

Percebe-se, por meio do simbolismo dos pássaros, um combate contra o tempo: eles “Cravam no luar as suas garras”, sugerindo uma posição de luta contra o astro que representa no imaginário a “epifania dramática do tempo” (cf. DURAND, 2012). Mas depois de elevar o olhar para o voo dos pássaros e para a lua, o olhar é direcionado para a queda, para o símbolo catamorfo da descida: “E a respiração do terror desce/ Das suas asas pesadas”. Segundo

Durand (2012, p. 112), a imagem da queda, pertencente ao regime diurno, “é solidária dos símbolos das trevas e da agitação”. Esta no poema está sugerida pelo canto sobreagudo e selvagem, pelas “Palavras estridentes e cruéis” e pelo realismo sensorial que percorre os versos: além de ouvir, gesto evocativo inicial, o leitor é convidado a ver “O peito cor de aurora, o bico roxo”.

A imagem dos “pássaros de noite” e de sua queda com as “asas pesadas” estaria simbolizando um contraponto do inconsciente, um medo – que Durand (2012) compara como o medo ancestral ou primordial do nascimento, a primeira experiência da queda e do movimento brusco –, mas um medo que guarda parentesco com uma experiência temporal e existencial: imaginamos o impulso, como o do pássaro, para o alto, mas depois vem a queda. A queda representaria a antítese negativa da subida ou da elevação, seria então uma espécie de síntese dos aspectos terríveis da temporalidade. Ela estaria “ao lado do tempo vivido” (DURAND, 2012, p. 112). Os pássaros “defronte da janela” representariam o imaginário catamorfo e a imagem da temporalidade.

“Pássaros selvagens” surgem também em outro poema, intitulado “Praia”. Quase todas as imagens poéticas de Sophia pertencentes ao espaço da praia, da areia, do mar associam-se ao sol, à claridade da tarde, à brancura do dia. Aqui o “sol bate no chão e as pedras ardem”, anunciando a solaridade. Mas agora a atmosfera não é mortal ou terrível, pelo contrário, a imagem dos pássaros voando verticalmente simboliza uma vontade de transcendência. O pássaro, como aponta Durand (2012, p. 180), opõe “à teriomorfia temporal, provocando os sonhos da rapidez, da ubiquidade e do levantar voo contra a fuga desgastante do tempo, a verticalidade definitiva”:

[...]  
Pássaros selvagens de repente,  
Atirados contra a luz como pedradas,  
Sobem e morrem no céu verticalmente  
E o seu corpo é tomado nos espaços  
 (“Praia”, *Coral*, p. 277).

Mais do que a invocação do substantivo, como no poema anterior, neste o que é valorizado é o voar, é o verbo. Esta atitude imaginativa, conforme explica Durand (2012, p. 131), conduz a pensar no pássaro como um símbolo “desanimalizado”, pois valoriza-se a sua função. Dessa forma, a tendência é perder a animalização em benefício da capacidade de voar. A asa é o símbolo ascensional por excelência e “um meio simbólico de purificação racional”. Por meio do voar dos pássaros instaura-se um contraponto para a queda: a imagem dos

pássaros é a antítese positiva para a força imaginativa que atrai o homem para o abismo; é a imagem poética sintética do medo da queda e da vontade de transcendência.

A luminosidade do sol intensa – “O sol bate no chão e as pedras ardem” – mais a imagem do voo dos pássaros lembram o mito e o desejo de Ícaro. Mas o voo confunde-se com a flecha, os pássaros são “Atirados contra a luz como pedradas”. Durand (2012) lembra que a altura suscita um impulso e tanto o voo do pássaro quanto o da flecha podem ser compreendidos como símbolos invertidos ou até mesmo como imagens de um raio invertido. O anseio vertical de luz e de soberania encontra, em contrapartida, a luz que cega, a luz mortal e implacável que conduz o voo dos pássaros para baixo ou para a queda: “Sobem e morrem verticalmente/ E o seu corpo é tomado nos espaços” – vemos, neste poema, uma síntese ou um compromisso de continuidade, para usar a terminologia durandiana, entre o regime diurno e o noturno, entre o simbolismo da queda do pássaro e seu voo aéreo e transcendente, entre o desejo de sublimação e a queda.

O voo do pássaro tem seu simbolismo substituído pelos aviões num outro poema: “Na noite de luar o avião passa como um prodígio/ Rápido inofensivo e violento” (*Geografia*, p. 509), o que comprova que o arquétipo do céu e do esquema ascensional permanecem, mas os símbolos revelam seu dinamismo: são pássaros ou aviões. O velho sonho de Ícaro, de potência e de elevação, permanece no imaginário.

Outro símbolo teriomorfo que surge é o polvo. Numa poesia em que o mar e seus correlatos, praia, oceano, água, são empregados à exaustão, não causa estranheza o surgimento de vários animais marinhos. Neste universo, chama a atenção o simbolismo que o polvo é convocado a imaginar quando associado à noite e à morte.

No poema “Marinheiro sem mar” (*Mar novo*, p. 360), o título indica que o marinheiro percorrerá o caminho inverso ao mar. Ele caminha por ruas de uma cidade à noite – o isomorfismo entre a noite e a cidade será mais adiante explicitado – e neste cenário urbano apocalíptico o polvo surge como “símbolo direto da fatalidade do oceano” (DURAND, 2012, p. 106), como indicam as duas primeiras estrofes:

Longe o marinheiro tem  
Uma serena praia de mãos puras  
Mas perdido caminha nas obscuras  
Ruas da cidade sem piedade

Todas as cidades são navios  
Carregados de cães uivando à lua  
Carregados de anões e mortos frios

As mãos mais uma vez são invocadas como alento de uma longínqua e serena existência retida e concentrada no tato das mãos, como se a imagem da “praia de mãos puras” simbolizassem a união sempre desejada entre o Ser e o Cosmos. Porém, o marinheiro percorre uma cidade desintegradora, confusa e, embora construída sob a terra, ela guarda em si a substância simbólica da navegação e da errância marítima, e assim como o navio parte e chega, essa cidade-navio surge carregada de cães, que são símbolos do mundo infernal, de “anões e mortos frios”.

A dimensão infernal e caótica da cidade noturna intensifica-se com a presença de outros símbolos teriomorfos presentes no poema: os polvos e os peixes voadores, identificados na sexta estrofe:

Vai nos contínuos corredores  
Onde os polvos da sombra o estrangulam  
E as luzes como peixes voadores  
O alucinam

A sombra ganha contornos terríveis e assemelha-se aos tentáculos do polvo, que faz dele “o animal ligador por excelência” (DURAND, 2012, p. 107) – anteriormente ressaltou-se o isomorfismo entre os laços, ou o elemento ligador, e a morte. São sombras pouco aconchegantes, não são mais as sombras bailadoras da natureza, mas sim as sombras mortais da cidade. Por ser um animal ligador, associa-se ao fio, “potência mágica e nefasta” (cf. DURAND, 2012) que conduz o marinheiro à morte. As luzes da cidade não são as luzes da lua, da beleza da noite, mas agora são luzes artificiais que sufocam a beleza noturna, são “peixes voadores” que provocam alucinações – os peixes que se transformam em pássaros são imagens de redobrimento, conforme explica Durand (2012, p. 208), pois o mar, a água reduplicam os seres.

Por fim, o marinheiro será esquecido pelo mar e será esquecido de si mesmo, como sugere a última estrofe:

Porque ele se perdeu do que era eterno  
E separou seu corpo da unidade  
E se entregou ao tempo dividido  
Das ruas sem piedade.



A antítese do marinheiro sem mar simboliza, portanto, a falta de unidade e união com a água, símbolo vital e cosmogônico, e, por extensão, a ausência de aliança entre o homem e a *physis*, entre o homem e a Natureza. Outra leitura possível pode ser feita ao identificar o marinheiro com o povo português ameaçado constantemente pela opressão do Estado. O mar, símbolo por excelência da história e da nacionalidade portuguesas, não chama nem convoca mais para o descobrimento. O marinheiro, homem português, fica à deriva, sem rumo, sem destino. É, assim, que a antítese anunciada, mais a imagem da cidade e do tempo histórico associados a símbolos teriomorfos, inclinam o poema ao imaginário pertencente ao regime diurno: não apenas pela presença da antítese, como também porque há nele um distanciamento ou afastamento da realidade que conduz a imaginar a cidade com características abstratas o que, conforme observou Durand (2012), resulta numa visão desarmônica do mundo e das coisas que, por sua vez, leva a uma atitude imaginativa de separar: o marinheiro separa-se do mar e de si mesmo, uma desaliança que caracteriza o tempo dividido “Das ruas sem piedade”<sup>64</sup>.

No poema “Cidade” (*Livro sexto*, p. 474) uma imagem semelhante anuncia-se:

As ameaças quase visíveis surgem  
Nascem  
Do exausto horizonte mortas luas  
E estrangulada sou por grandes polvos  
Na tristeza das ruas

O polvo com seus tentáculos pode representar a vigilância cerrada exercida pela Polícia Política Portuguesa. Uma opressão e um medo que se materializam na sua figura mortal e laçadora. Por isso “exausto” é o horizonte, a indicar uma ausência de futuro; por isso triste são as ruas e mortas as luas.

As imagens noturnas são, também, “Noite das coisas, terror e medo” (*Poesia*) que revelam o “mundo estranho do arvoredo”. A noite perde sua atmosfera extasiante e o cenário, além de medo e terror, recebe contornos apocalípticos, como também se nota no poema “Que poderei de mim mais arrancar”:

Que poderei de mim mais arrancar  
Pra suportar o dom da tua mão

<sup>64</sup> No mesmo livro, *Mar novo*, há um poema intitulado “Marinheiro real” que, parece constituir uma imagem invertida deste *marinheiro sem mar*: “Vem do mar azul o marinheiro/ Vem tranquilo ritmado inteiro/ Perfeito como um deus/ Alheio às ruas” (p. 391). O marinheiro guarda em si os elementos marinhos, unificadores, mesmo estando na cidade, porque mantém seu alheamento “às ruas”.

Anjo rubro do vento e solidão  
Que me trouxeste o espaço, o deus e o mar?

[...]  
Nenhum gesto, nenhum destino é breve  
Porque em todos estão inquietas asas.  
Depois ao pôr-do-sol ardem as casas,  
O céu e o fogo passam pela terra  
E a noite negra vem cheia de brasas  
Num crescendo sem fim que nos desterra  
(*Poesia*, p. 108).

O anjo, figura recorrente na poesia de Sophia, surge agora com um “adjetivo psíquico” (cf. DURAND, 2012): um “anjo rubro”. O anjo é o arquétipo do voo que assume ora o sentido de figura angelical, isomórfica da purificação e da ascensão sublimar, ora a figura heroica de contornos militares. Durand observa que existe um isomorfismo entre verticalidade, transcendência e virilidade, o que se evidencia pelo mito solar de Apolo que com suas flechas mata a serpente Píton, e o anjo S. Miguel seria uma reminiscência desse herói solar e guerreiro: “A cristandade herda este arquétipo do herói combatente. Os dois protótipos cristãos do bom combatente são um arcanjo e um príncipe mítico: S. Miguel e S. Jorge, em nome dos quais serão armados os cavaleiros da Idade Média” (DURAND, 2012, p. 162).

O anjo está associado ao vento e à solidão, mas também ao vermelho, cor característica do pôr-do-sol em fogo, mas também uma alusão ao fogo do sol que passa pela terra, ao mito do carro do sol do deus Apolo. Em seguida surge a “noite negra”, estranhamente “cheia de brasas”, lembrando o fogo destruidor apocalíptico que culmina no verso final com o desterro. A noite é, assim, cenário angustiante e paralisante – “em todos estão inquietas asas”. A imagem apocalíptica noturna também pode ser vislumbrada na luz artificial noturna, o néon, conforme os versos seguintes: “Luz descerrada e crua/ Que não rodeia as coisas/ Mas as desventra/ De fora para dentro/ Espaço de uma insônia sem refúgio”<sup>65</sup>.

A vivência na cidade – tema tão intrincado para Sophia Andresen, para quem sente que a sua alma “fora prometida/ às ondas brancas e às florestas verdes”<sup>66</sup> – revela-se, frequentemente hostil e caótica, distante da euforia e do êxtase vividos no jardim, na praia e na casa da infância. Um sentimento que se aplica à cidade não nominada, pois há cidades gregas e algarvias, nominadas portanto, que não correspondem integralmente a estas características. É interessante observar o jogo poético acerca da cidade e do tempo que se

<sup>65</sup> “Néon” (*Geografia*, p. 512).

<sup>66</sup> “Cidade” (*Poesia*, p. 74).

intui na obra de Sophia: por um lado há as cidades líricas e lógicas<sup>67</sup>, como Brasília e Lagos, e há cidades caóticas e anônimas; por outro, ergue-se um tempo fora do tempo (mítico) e um tempo dividido (histórico).

As considerações seguintes dizem respeito à cidade não identificada, que surgem quase sempre disfóricas, pouco serenas e nas quais a alma parece estar errante – não é a mesma atitude de júbilo de quem caminha “Correndo ao vento pelos caminhos fora”<sup>68</sup>. Esta poetização negativa da cidade alia-se ao tempo presente, é a “expressão de um real alienado, denunciando lucidamente as contradições de uma época de opressão, injusta e carecida de sentido” (PEREIRA, 2003, p. 38). À cidade associa-se o conturbado momento histórico, como lugar de onde emanam luzes confusas e sombras ameaçadoras. A recusa dessa cidade arquetípica é, também, uma recusa do tempo.

Nos capítulos seguintes, a dicotomia presente na poética andreseniana será mais explicitada, e ficará evidente que ora as imagens noturnas de Sophia, sobretudo as vivenciadas na cidade, são angustiantes, repletas de ausência e desvelam sombras inquietantes; ora a experiência noturna é eufemizadora, principalmente quando relacionada ao jardim, metonímia da Natureza, e representa encontros jubilosos e extasiantes, incapazes de expulsar o mistério que emana da noite, pois este permanece intocável, sem chegar, entretanto, a configurar exatamente um caos assustador e terrível. As imagens noturnas e diurnas recebem, por vezes, os mesmos contornos, assim, é perceptível que a noite ganha uma iluminação e transparência semelhante ao dia, enquanto este surge, em alguns momentos como implacável e sombrio.

A cidade evocada nos poemas de Sophia de Andresen é o lugar da alienação, da opressão e da injustiça, espaço que promove a desaliança do homem com o mundo. Mas é também, paradoxalmente, o lugar de onde emana o grito da liberdade: “a poesia está na rua”<sup>69</sup>. Em entrevista a José Carlos de Vasconcelos (1991, p. 10) Sophia diz que “o 25 de Abril trouxe coisas ótimas no plano político, mas no plano cultural não. A demagogia, o consumismo, a pressa, as propagandas e muitas vezes a TV têm sido forças anticulturais”, o que a levou a afirmar numa circunstância pública, lembrada na mesma entrevista, “que a 25 de Abril a poesia estava na rua mas tinha sido rapidamente empurrada para dentro de casa”, referindo-se ao fato da não concretização das promessas esperadas e anunciadas pela

<sup>67</sup> Eduardo Prado Coelho escreveu sobre “os dois grandes inimigos” presentes na poesia de Sophia, o tempo e a cidade, no texto “A lírica e a lógica” (1980).

<sup>68</sup> Conforme o poema “O jardim e a noite” (*Poesia*, p. 67): “Atravessei o jardim solitário e sem lua,/ Correndo ao vento pelos caminhos fora,/ Para tentar como outrora/ Unir a minha alma à tua”.

<sup>69</sup> Frase de Sophia que figurou no cartaz de Maria Helena Vieira da Silva para celebrar o 1º de Maio de 1974, logo após a Revolução dos Cravos. Sobre a escolha dessa frase Sophia diz a José Carlos de Vasconcelos (1991, p. 11): “Antes do 1.º de Maio houve uma reunião na Associação de Escritores para preparar a manifestação e as frases para o desfile. Eu lembro-me de ter sugerido várias e uma delas ‘a poesia está na rua’.

Revolução – apesar de se tratar de referências extratextuais, a frase e as palavras da entrevista atestam o sentimento de disforia e euforia que a rua urbana representa.

Quando relacionadas à paisagem noturna, as imagens urbanas desvelam-se disfóricas, pouco serenas e nas quais a alma parece estar errante – não é a mesma atitude de júbilo de quem caminha “Correndo ao vento pelos caminhos fora” ao encontro *da* e *na* noite.

No poema seguinte, um terceto em que a imagem da cidade associa-se a uma experiência noturna desconfortante, nota-se que a criação noturna não cria imagens renovadas, como a negativa do último verso expressa: “Cidade suja, restos de vozes e ruídos,/ Rua triste à luz do candeeiro / Que nem a própria noite resgatou” (*Poesia*, p. 76). A noite é sem mistério, sem magia e encantação.

A noite não possui aí uma harmoniosa presença nem instaura um instante epifânico. Em “Noite de Abril”, a cidade noturna “veste/ As coisas conhecidas de aventura” (*Poesia*, p. 87), mas a escuridão acentuada dessa rua, “Talvez por ser mais que nenhuma escura”, está contudo constantemente ameaçada pelo “silêncio [que] estremece/ Como se fosse a hora de passar alguém/ Que só hoje não vem”. A rua permanece sem a presença do maravilhamento, porém à espreita de que este se manifeste: “A sombra dos muros espera”.

As noites vivenciadas no espaço urbano são as noites “Transbordantes de apelo e de espera,/ Mas donde nunca nada veio” (*Poesia*, p. 85), nas quais o vazio parece estar hiperbolizado na noite primaveril, pois, devido a própria característica dessa estação, espera-se um desabrochamento e renovação, mas dessa noite primaveril nada renasce.

Se a espera de algo ou alguém permanece em suspenso, no poema “Como uma flor vermelha” o eco dos passos que “Ninguém sabe [para] onde vai nem [de] onde vem,/ Enche o ar de caminhos e de espaços/ E acorda as ruas mortas”. Este acordar está metaforizado no desabrochar de uma flor vermelha:

À sua passagem a noite é vermelha,  
E a vida que temos parece  
Exausta, inútil, alheia.

Ninguém sabe onde vai nem donde vem,  
Mas o eco dos seus passos  
Enche o ar de caminhos e de espaços  
E acorda as ruas mortas.

Então o mistério das coisas estremece  
E o desconhecido cresce  
Como uma flor vermelha.  
(*Poesia*, p. 91).

A noite é vermelha como a flor, talvez como ela seja símbolo da harmonia da natureza em seu estado primordial, de um estado edênico que coincide com um momento epifânico. Como lembra Durand (2012), a noite está ligada às flores e, no caso de alguns poemas de Sophia, o espaço noturno possui características semelhantes à da flor: as duas são belas e harmoniosas, frágeis e efêmeras. O desabrochar noturno, assim como o da flor vermelha, representaria o êxtase criador, a tal ponto que faz parecer que a vida, esta que temos, é “Exausta, inútil, alheia”. Em outros momentos a própria flor carrega o simbolismo da noite, o seu lento florescer é o desenrolar da noite e o seu ápice é o dia: “Era preciso agradecer às flores/ Terem guardado em si,/ Límpida e pura,/ Aquela promessa antiga/ De uma manhã futura” (“As flores”, *Tempo dividido*, p. 341).

A atmosfera apocalíptica amplia-se no poema “Há cidades acesas na distância”:

Há cidades acesas na distância,  
Magnéticas e fundas como luas,  
Descampados em flor e negras ruas  
Cheias de exaltação e ressonância.

Há cidades cujo lume  
Destrói a insegurança dos meus passos,  
E o anjo do real abre os seus braços  
Em nardos que me matam de perfume.

E eu tenho de partir para saber  
Quem sou, para saber qual é o nome  
Do profundo existir que me consome  
Neste país de névoa e de não ser.  
(*Poesia*, p. 110).

Se no primeiro quarteto a cidade noturna recebe a mesma aura lunar, se ela prende o olhar devido as luzes “Magnéticas e fundas”, e se elas deixam imaginar “exaltação e ressonância”, no quarteto seguinte surgem os aspectos negativos: insegurança, o anjo do real, os nardos perfumados que matam. Por fim, na última estrofe aparece a imagem da partida. Agora a cidade recebe uma ampliação e transmuta-se em um “país de névoa e de não ser”, o país dividido, a país que revela o tempo histórico ditatorial e injusto denunciado pelos versos de Sophia.

Como demonstrado, não há apenas reencontros mnemônicos na paisagem noturna que procuram religar epifanias passadas e presentes, pois em muitos poemas de *Poesia* a noite está irremediavelmente ligada ao presente, ao tempo dividido, à cidade.

Como observa Oscar Lopes (1986, p. 109), ao abordar o realismo de Sophia, os primeiros livros inclinavam-se para algumas “personificações alegóricas, maiúsculas ou minúsculas (Dioniso ou Apolo, a *noite* ou o *mar*)” e apresentavam uma depuração de imagens relacionadas a uma vivência pessoal, ao jardim ou mar pessoais, pertencentes a um tempo irreversível, o passado. Ao lado desta vivência imagética subjetiva, cercada de lugares familiares à poeta, erguia-se, como as imagens de reencontro epifânico apontam, a tentativa de instaurar uma intemporalidade. Depois, em *Dia do mar*, Lopes observa a existência de um alegorismo revestido de mitologia greco-romana que buscava a unidade essencial entre o homem e as coisas. Uma mudança, ainda que não muito significativa, surge a partir da publicação dos livros *Coral* e *No tempo dividido*:

Em *Coral* (1950), e *No Tempo Dividido* (1954), Sophia depura novamente, e ainda mais, a sua arte. Mas, coisa curiosa, isso conjugase com uma ansiedade de perda ou privação; as imagens são cada vez mais elas próprias, cada vez menos metafóricas, mas exatamente porque *tombam* de um Paraíso em vez de até ele se erguerem; chega a dar-se conta de uma hesitação da poeta entre reconciliar-se com o perecível e a angústia desse mesmo perecível (LOPES, 1986, p. 110).

Surge, assim, a partir da década de 50, uma poesia que convive com a divisão do tempo, estruturada como uma “teologia toda negativa” que descobre o tempo, conforme define Lopes – constitui a epopeia do negativo, característica definidora da modernidade lusa, como referenciou Lourenço (1987). Com *Mar novo*, de 1958, “o tempo diviso das essências deixa de ser um Tempo mítico, passa a ser sem dúvida o nosso tempo (e não o tempo apenas subjetivo de Sophia)” (LOPES, 1986, p. 110-111). O salto definitivo será dado com a publicação de *Livro sexto*: é quando surge uma variação de imagens poéticas, renovadas pelo espírito de convivência com o real e pelo movimento de comunhão com os outros. Neste percurso poético, se os primeiros livros são reveladores de uma aliança com a natureza, o jardim, o mar, a noite, e de um desejo de unir o homem ao sagrado, aqueles publicados após 1950 revelam que a aliança se faz também pela alusão ao tempo histórico, à política, à coragem e à “alegria do combate desigual”<sup>70</sup>. “Por sinal, essa postura convergiu com um momento em que ela e seu marido, o advogado e jornalista político Francisco Sousa Tavares, começaram a se colocar de modo mais aguerrido contra o regime ditatorial do Estado Novo português, comandado por Antônio de Oliveira Salazar” (RIBEIRO, 2012 p. 48).

<sup>70</sup> Alusão à epígrafe de *Contos exemplares* (cf. nota explicativa número 5). Importante citar, ainda, que em 1970 foi publicada uma antologia de poemas de resistência, *Grades*.

Nestes poemas publicados a partir da década de 50, a atmosfera noturna de alguns poemas ganha tonalidades tristes e pesadas. Mas a antítese tão facilmente percebida – noite/caos/medo/angústia *versus* dia/clareza/harmonia/serenidade – não se reduz apenas a esta oposição simples: por vezes, a mesma tonalidade obscura e pesada que rege a noite atravessa o dia claro e solar. Este isomorfismo parece sugerir o duro momento da história portuguesa, uma espécie de tradução poética para descrever os dias terríveis, comparáveis à noite tenebrosa ou à luz impura<sup>71</sup>.

Este é o tempo  
Da selva mais obscura

Até o azul se tornou grades  
E a luz do sol se tornou impura

Esta é a noite  
Densa de chacais  
Pesada de amargura

Este é o tempo em que os homens renunciaram.  
(*Mar novo*, p. 386).

Não menos angustiantes, portanto, são as imagens solares: “o azul se tornou grades/ E a luz do sol se tornou impura”, imagem que se distancia do dia claro e limpo tão esperado, o 25 de Abril: “Esta é a madrugada que eu esperava/ O dia inicial inteiro e limpo/ Onde emergimos da noite e do silêncio/ E livres habitamos a substância do tempo” (*O nome das coisas*, p. 668).

O simbolismo nictomorfo está presente na noite obscura “Densa de chacais/ Pesada de amargura”, ou o dia de “luz impura” simboliza o sofrimento dos dias vividos durante o regime da ditadura de Salazar. O tempo presente é invocado como metáfora “Da selva mais obscura”. Neste cenário terrível, “Até o ar azul se tornou grades”. Durand (2012, p. 147), apoiando-se nas ideias de Bachelard que denomina o céu azul de símbolo de pureza ou ar puríssimo, ou de “fenomenalidade sem fenómeno”, lembra que em testes psicológicos (como os de Rorschach) o cartão azul provoca menos choque que o negro. Além disso, por ser uma cor fria auxilia no repouso e no recolhimento. O céu azul e o sol brilhante são, portanto, importantes símbolos da pureza. Mas não são estas as qualidades invocadas no poema: tanto a luz é impura quanto o azul não oferece repouso; oferece, sim, um sentimento de fechamento. “Sem encontrar os

<sup>71</sup> No capítulo seguinte, ver-se-á como a luz plena pode ser simbolismo de fechamento ou constatação de aprisionamento. É este, por exemplo, o mesmo sentido que surgirá no poema “Exílio”.



pontos de fuga por onde se dão a ascense e a purificação, o eu-poético se rende ao domínio massacrante das figurações abissais, decorrendo daí todo um conjunto de símbolos catamórficos, teriomórficos (bestiais) e nictmórficos (tenebrosos): ‘selva mais obscura’, ‘noite densa de chacais/ pesada de amargura’ (RIBEIRO, 2012, p. 51).

Como contraponto deste espaço aéreo e solar surge a imagem terrestre do chagal e a noite. Contraponto que guarda, contudo, uma semelhança: ambos os espaços são de fechamento, de perigo, de cerco – o cerco, bastante referenciado nos poemas de Sophia, conduz ora à angústia ora a “uma impressionante consciência desse encantamento fechado sobre si mesmo” (TAVARES, 2015, p. 11).

A união entre a noite e os símbolos teriomorfos é bastante representativa na poesia de Sophia. O chagal surge como símbolo dessa terrível aliança e como “esquema de animação terrificante” que barra o caminho para a eufemização (cf. DURAND, 2012). Nota-se que o estreitamento da liberdade, anunciado pela “selva mais obscura” da primeira estrofe, do céu azul gradeado, da noite “Densa de chacais” e “Pesada de amargura”, intensifica os aspectos terríveis da eufemização até atingir o “tempo em que os homens renunciam”. “À cupidez bestial do chagal se contrapõem os homens rendidos do verso final, que abrem mão da sua autonomia para obter um quinhão de segurança” (RIBEIRO, 2012, p. 51) – o isolamento do verso final induz a imaginar na solidão e na renúncia a este tempo comparável ao obscuro da selva e da noite com seus chacais.

Símbolo da agressividade, crueldade e morte, o chagal recupera neste poema sua valorização negativa. “Porque uiva até morrer, ronda pelos cemitérios e se alimenta de cadáveres, o chagal é um animal de mau augúrio, assim como o lobo. [...] símbolo do desejo, da avidez, da crueldade, da sensualidade, em suma, dos sentimentos e das sensações exacerbados” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 231). Ligado ainda à morte segundo a mitologia egípcia, o chagal era associado a Anúbis, deus que velava pelos mortos e guiava a viagem para o outro mundo. Um deus que se encarnava na figura terrível de um cão selvagem. Agressividade ligada à mordedura faz os canídeos símbolos isomórficos “do tempo destruidor. Cronos aparece aqui com a face de Anúbis, do monstro que devora o tempo humano ou que ataca mesmo os astros mensuradores do tempo” (DURAND, 2012, p. 87). O chagal devora o tempo e os homens, destrói a possibilidade de transcendência do sol e do céu azul, destrói, portanto, o tempo histórico comum a todos os homens, mas assimila-se também ao contexto histórico da ditadura portuguesa opressora, à injustiça engendrada por Salazar, como ilustra a atualização do tempo histórico de *Mar novo* (1958), livro onde o poema está incluído.

A publicação de *Mar novo* foi para Vieira (2016, p. 81) “um grito de revolta contra a decisão do poder de não respeitar o resultado final do concurso realizado em 1956, não se construindo ‘o monumento que devia ser construído em Sagres’”. Sophia refere-se mais especificamente à última edição do concurso para erigir um monumento comemorativo em Sagres – as datas das três edições foram 1933-36, 1936-1938, 1954-57 – que teve como vencedores o arquiteto João Andresen (irmão de Sophia), o pintor Júlio Resende e o escultor Salvador Barata Feyo. O projeto nunca foi realizado, assim como os anteriores, pois ao que parece Salazar se dedicou à construção do Padrão do Descobrimento em Lisboa, projeto que atendia aos seus interesses propagandísticos (cf. GORI, 2016). Sobre este fato, Sophia escreveu o “Poema inspirado nos painéis que Júlio Resende desenhou para o monumento que devia ser construído em Sagres”. Nele, a antítese da noite oposta à luz do dia aparece ainda no “Poema inspirado nos painéis”, também do livro *Mar novo* (p. 394). A estrofe final é alusiva ao tempo sombrio, associado tanto à noite e aos seus símbolos catamorfos e teriomorfos, quanto ao tempo histórico ditatorial, igualmente sombrio e terrificante, com seus “senhores sombrios” que desviam “A antiga linha clara e criadora” dos dias luminosos:

[...]  
 Quem são os vencedores desta agonia?  
 Quem os senhores sombrios desta noite  
 Onde se perde e morre e se desvia  
 A antiga linha clara e criadora  
 Do nosso rosto voltado para o dia?  
 (*Mar novo*, p. 395).

No poema “A estrela” as imagens da cidade noturna e dos atormentados dias cruzam-se ao mito cristão dos três reis magos. Em meio a uma caminhada, de claro percurso espiritual, “Entre silêncio e frio”, o eu lírico vê uma estrela e este esquema ascensional convida à purificação. No meio de sua jornada encontra “a sombra de três homens” que também seguiam a estrela. E o caminho indicado distancia o eu lírico do seu mundo desejado e amado – “Ali não vi as coisas que eu amava/ Nem o brilho do sol nem o da água” –, mas o aproxima do mundo verdadeiro, porque é o caminho que conduz “Para a cidade dos homens”.

[...]  
 Ao lado do hospital e da prisão  
 Entre o agiota e o templo profanado  
 Onde a rua é mais triste e mais sozinha  
 E onde tudo parece abandonado  
 Um lugar pela estrela foi marcado

Nesse lugar pensei: “Quanto deserto  
Atravessei para encontrar aquilo  
Que morava entre os homens e tão perto”  
(*Livro sexto*, p. 452).

A solidão, antes experimentada como dádiva<sup>72</sup>, torna-se com a maior participação social de Sophia, como a representação da caminhada seguindo a estrela e os três homens sugerem, um fardo, por isso diz: “A minha solidão me pareceu uma coroa/ Sinal de perfeição em minha frente/ Mas vi quando no vento me humilhava/ Que a coroa que eu levava era de um ferro/ Tão pesado que toda me dobrava” – sentimento semelhante surge nos versos “Todo milagre, toda a maravilha/ Torna mais funda a minha solidão./ E todo o esplendor pra mim é vão,/ Pois não sou perfeição nem maravilha” (*Dia do mar*, p. 195), evidenciando que o olhar se estende para fora da Natureza ou da relação do eu com as coisas, em direção ao outro e à constatação da imperfeição humana.

A atenção identificada por Lourenço (2013) a partir da publicação de *Geografia*, já é possível de ser notada em “A estrela”. Não se trata mais da noite intimista, de êxtase introspectivo, mas de uma noite que é convite para uma maior participação social – a caminhada revela tal sentido, espécie de avatar da manifestação coletiva.

Se a poesia de Sophia “responde às suas circunstâncias”, se o tema político aí presente não é acidental, “antes se articula com alguns dos seus principais procedimentos ideo-verbais e das configurações temáticas da sua obra, traduzindo “o coração de sua poética” (GUSMÃO, 2005, p. 38), não se prende apenas as pressões do tempo histórico e dividido, mas ao tematizar o imaginário, ao enriquecer o tempo vivido com uma significativa paleta de imagens míticas ancestrais, Sophia elaborou uma poética transcendentalista.

#### 4.4. NOITE E SILÊNCIO

O real histórico que invadirá cada vez mais sua poesia transmuta-se na noite atenta, silenciosa, aliando-se a um sujeito igualmente atento, respondendo com sua concentração à exigência histórica. O silêncio que invade a noite é uma das presenças mais recorrentes na

---

<sup>72</sup> Em vários poemas a solidão surge como dádiva, como um prazer solitário diante o esplendor da beleza do mundo, como em “Mar sonoro”: “Mar sonoro, mar sem fundo, mar sem fim/ A tua beleza aumenta quando estamos sós/ [...] Que momentos há em que eu suponho/ Seres um milagre criado só para mim” (p. 128); ou nos versos “Eu estava só com a areia e com a espuma/ Do mar que cantava só para mim” (p. 125), ambos exemplos de *Dia do mar*. Em outros momentos a solidão surge como momento que guarda uma completude: “Antes a solidão porque é completa” (*Coral*, p. 231).

poesia de Sophia. Se nos livros iniciais ele está mais associado à atmosfera silenciosa da natureza durante a noite, o que não exclui o seu movimento bailador, provocado pelo vento e pelas sombras, a partir de *Geografia*, a atenção e a concentração tornam-se mais evidentes porque são duas atitudes que o tempo histórico exige – o livro fora publicado em 1967, tempo de perseguição política, censura e medo, que antecede a Revolução dos Cravos<sup>73</sup>. Mas a noite não deixa também de assumir sua dimensão arquetípica, pois é vivenciada como solidão humana e como solidão cósmica.

Já em *Mar novo* é possível verificar a mudança para um universo noturno silencioso, agora símbolo da solidão humana vivenciada numa “cidade alheia” e não mais em comunhão extasiante com a natureza e o cosmos. As duas primeiras estrofes de “Nocturno da Graça”<sup>74</sup> ilustram um contraste entre uma natureza harmoniosa e uma cidade caótica:

Há um rumor de bosque no pequeno jardim  
Um rumor de bosque no canto dos cedros  
Sob o íman azul da lua cheia  
O rio cheio de escamas brilha.  
Negra cheia de luzes brilha a cidade alheia.

Brilha a cidade dos anúncios luminosos  
Com espiritismo bares cinemas  
Com torvas janelas e seus torvos gozos  
Brilha a cidade alheia.  
(p. 398).

Na primeira estrofe, o pequeno jardim, metonímia da Natureza e mesmo do cosmos, ergue-se com seu “rumor de bosque”, imagem que reforça ainda mais o sentido de guardar nele um universo inteiro. Observa-se que o signo da atenção está presente porque o olhar converge para um canto do jardim: o “canto dos cedros” – em termos do imaginário antropológico, tal apego à miniaturização significa a concentração, própria do regime místico. Solidão e concentração são dois termos que se repetirão em poemas posteriores a esse.

Cria-se ainda um deslumbramento perante a luminosidade da lua cheia, tão evidente que é traduzido como um “íman” a conduzir o olhar para o alto e, depois, devido a luminosidade intensa, para o horizonte, que se desdobra na imagem de um “rio de escamas”, espécie de redobramento do céu iluminado. O olhar para o alto ou para o longe é

<sup>73</sup> Sobre a atenção, concentração e solidão noturnas, presentes em *Geografia*, ver o prefácio de Frederico Lourenço (2013).

<sup>74</sup> A título de informação, Sophia muda-se do Porto para o bairro da Graça em Lisboa, em fins de 1951, onde permanece até a sua morte.

reconfortante, mas depois se destaca do meio das trevas a “cidade alheia”, termo que não deixa de evocar uma separação desse ambiente urbano – tal termo é repetido depois duas vezes. A cidade luminosa prende agora a atenção, entretanto essa visão é caótica e as janelas e os gozos são torvos. Por fim, na terceira estrofe, a cidade surge sintetizada no termo “Cíclopes alucinados”.

Se a cidade é repleta de iluminação artificial dos “anúncios luminosos” e dos “candeeiros tristes”, de ruídos de pessoas e de carros – na terceira estrofe lê-se: “Ruas densas de gritos abafados/ Castanholas de passos pelas esquinas/ Viragens chiadas dos carros” –, ergue-se nessa cidade alheia a solidão e o silêncio:

Mas a cidade alheia brilha  
 Numa noite insone  
 De luzes fluorescentes  
 Numa noite cega surda presa  
 Onde soluça uma queixa cortada.

Sozinha estou contra a cidade alheia.  
 Comigo  
 Sobre o cais sobre o bordel e sobre a rua  
 Límpido e aceso  
 O silêncio dos astros continua.  
 (p. 399).

A solidão comungada de forma jubilosa com a natureza, miniaturizada pela contemplação do pequeno jardim, agora é experienciada “contra a cidade alheia”, tornada mais intensa pelo verso solitário da estrofe final: “Comigo”. Mas ainda em comunhão com o “silêncio dos astros”.

O processo de miniaturização do noturno, símbolo da concentração e atenção nascidas da solidão, torna-se mais intenso em *Geografia*, especialmente na terceira parte do livro denominada “A noite e a casa”. A casa guarda em si o simbolismo de aconchego, proteção, abrigo. Em tempos de vivência numa “cidade alheia”, de uma política e polícia repressoras, de uma vigilância e medo instaurados, ganha maior significado a natureza simbólica da casa como morada segura. É, então, que a escuridão plena, quase a provocar cegueira, direciona o olhar para dentro, não somente para a casa, mas sobretudo para o eu interior, como observa-se no poema que abre a terceira parte, “Quadrado”:

Deixai-me com a sombra  
 Pensada na parede  
 Deixai-me com a luz

Medida no meu ombro  
Em frente do quadrado  
Nocturno da janela  
(p. 515).

Há um pedido insistente para ficar só, como a repetição “Deixai-me” evidencia. E se a sombra projeta pensamentos na parede, ou é convite para devaneios, a luz, por sua vez, permite ver melhor os contornos e a “Medida no meu ombro”, que parece ser o reflexo da sombra da janela projetada. O quadrado da janela, assim como a casa, é símbolo de segurança, pois conforme Durand (2012, p. 248) as figuras quadradas “fazem recair o acento simbólico da defesa da integridade interior”. O sujeito fechado, diante a escuridão projetada no exterior, ilumina-se.

Em outros poemas, que integram a terceira parte, a casa se destaca na noite silenciosa e escura, como nestes versos:

Em redor da luz  
A casa sai da sombra  
Intensamente atenta  
Levemente espantada

Em redor da luz  
A casa se concentra  
 (“Vela”, p. 519).

Em redor da luz  
Com sombras e brancos  
A casa se procura  
 (“A luz e a casa”, p. 520).

A noite reúne a casa ao seu silêncio  
 [...]   
A noite reúne a casa a seu destino

Nada agora se dispersa se divide  
Tudo está como o cipreste atento  
 (“A noite e a casa”, p. 521).

Os exemplos acima ilustram uma afinidade imaginária entre casa e o sujeito, pois ambos procuram emergir das sombras. Observa-se que a casa contrapõe-se à escuridão. Ela surge iluminada, como centro de onde irradia também a iluminação interior, simbolizada pela visão que se alarga mesmo na escuridão, ou melhor, porque imersa na escuridão o olhar se

desdobra para dentro, para a consciência, o que possibilita um ampliamiento do pensamento – tal como a cegueira mítica de Édipo. É, nesse sentido, que surge o poema “Espera”:

Deito-me tarde  
 Espero por uma espécie de silêncio  
 Que nunca chega cedo  
 Espero a atenção a concentração da hora tardia  
 Ardente e nua  
 É então que os espelhos acendem o seu segundo brilho  
 É então que se vê o desenho do vazio  
 É então que se vê subitamente  
 A nossa própria mão poisada sobre a mesa

É então que se vê passar o silêncio

Navegação antiquíssima e solene  
 (*Geografia*, p. 522).

A noite traz a imagem das trevas, da escuridão plena e a “hora tardia” pode ser uma alusão a esse instante. Então nada se poderia ver, porque no imaginário simbólico “o tema das trevas liga-se à cegueira” (DURAND, 2012, p. 95). Mas a ênfase no verbo ver, repetido três vezes, indica que a noite pode iluminar, às vezes essa aparição luminosa recai sobre a casa, como no poema “Vela”: “Em redor da luz/ A casa sai da sombra/ Intensamente atenta/ Levemente espantada” (*Geografia*, p. 519), outras vezes ilumina o próprio ser. Nesse último sentido, destaca-se a presença dos “espelhos [que] acendem o seu segundo brilho”. Segundo explica Durand (2012), os espelhos constituem “desdobramentos das imagens do eu” e são símbolos do duplicado da consciência, o que sugere a concentração interiorizada ou um desdobrar-se para dentro. É a partir da imagem duplicada, expressa pelo “segundo brilho”, que o ver faz-se presente e se vê tanto a “mão poisada sobre a mesa” quanto “o passar do silêncio”. A noite ilumina o espaço exterior e o interior e constitui a “Navegação antiquíssima e solene”. Uma descrição imagética que se repete no poema “A flauta”, também de *Geografia*. “[...] Estava a anel da noite solenemente posto no meu dedo/ E a navegação do silêncio continuou sua viagem antiquíssima” (p. 531). A noite identifica-se simbolicamente com o símbolo da navegação, que carrega em si o desconhecido e a descoberta, e com o simbolismo do anel. Símbolo da circularidade perfeita, mas também da união, o anel cria uma imagem redentora e eufemizadora para a noite, imaginariamente unida ao ser e em harmonia com ele.



Os poemas de Sophia Andresen alusivos à paisagem noturna são um reencontro com a noite e um reencontrar-se na noite. Extâse e enstáse. Exaltação e invocação dionisiaca da noite e interiorização *da* e *na* noite. Instaura-se, assim, uma viagem noturna em seu sentido mais pleno: é uma viagem pelos jardins noturnos e silenciosos, pelas ruas escuras, pelo solene gesto do olhar ascensional para o céu estrelado, como também é uma viagem para dentro de si.

## 5. SOL: “CUJO EXTERIOR É O INTERIOR”

As imagens relacionadas à luz solar ou diurna, presentes na poesia de Sophia, conduzem a uma atitude imaginativa, em muitos casos, semelhantes àsquelas vivenciadas pela contemplação noturna e pelo estar na noite. As imagens solares guardam a mesma atitude imaginativa das imagens noturnas: se a noite ao mesmo tempo cega e ilumina, provoca êxtase e pânico, é escura e transparente, também o sol, descrito em toda sua luminosidade, às vezes até mesmo como uma “luz implacável”, provoca ora encantamento ora cegueira, porque ele permite ver o exterior por excelência, ou ver o visível até o fim.

Mesmo o leitor menos acostumado à leitura de seus versos encontrará facilmente a presença marcante do “dia de horas claras”, da “clara tarde de cristal”, do “dia puro”, da “luz do sol”. Muitas vezes a claridade solar está vinculada à praia, ao mar, a determinadas cidades pertencentes ao Algarve ou à Grécia, um movimento, contudo, que não expulsa a noite, mas revela o entrelaçamento, ora tenso ora tênue, entre luz e sombra, permanecendo como tensão complementar da própria dialética que fundamenta a tensão caos-cosmos. Nesse sentido, assim como a luz noturna, a luz solar conduz tanto a reencontros cosmogônicos, à recuperação de uma unidade perdida, quanto proporciona um encontro, terno ou febril, com a solidão, com a clareza frontal do dia puro. É uma luz que cega, corta e surge implacável ao revelar a dura clareza e a nudez das coisas – em alguns poemas a valorização da dureza solar pode estar relacionada aos dias tensos do tempo vivido, aos dias difíceis da ditadura portuguesa: é a luz dura, luz que cerca, que permite ver o visível e o exterior tão claros a ponto de torná-los terríveis. Trata-se da claridade solar que faz ver a solenidade das coisas e o seu exterior, mas, também, dá a ver os medos obscuros, os “Obscuros interiores rente à claridade, secretos e atentos”<sup>75</sup>.

Pensando na natureza constitutiva da palavra poética, no poema “O sol o muro o mar”, Sophia opõe de forma mais clara a natureza dual da poesia, descrita como uma face noturna exposta à claridade solar:

[...]

Obscuros interiores rente à claridade, secretos e atentos: silêncio vigiando o clamor do sol sobre as pedras da calçada.

Diz-se que para que um segredo não nos devore é preciso dizê-lo em voz alta no sol de um terraço ou de um pátio.

Essa é a missão do poeta: trazer para a luz e para o exterior o medo.

<sup>75</sup> “O sol o muro o mar” (*Ilhas*, p. 791).

(*Ilhas*, p. 791).

O poeta é aquele que traz para a luz a parte sombria dos nossos medos mais inconscientes e secretos, aquele que convoca a palavra poética para anunciar esse medo como também para enfrentá-lo – o poema, esse repositório de mitos e símbolos, é também a síntese onde o homem confirma sua esperança e reconhece seus medos (cf. DURAND, 2012). Uma condição dual que é parte constitutiva da natureza poética: uma tecida de clareza e nitidez geométrica, nitidez tão precisa que corta; e outra é essa voz sibilante, a voz do inconsciente, anônima e imemorial. Ou seja, o discurso poético guarda em si sua parte de mistério e tal parte permanece, mas como um “mistério repassado de claridade” graças à nomeação; já a outra parte é feita de luz. Terror e claridade sintetizados na palavra poética porque esta é também a condição dual do mundo.

Sobre a clareza e a luminosidade da palavra, Durand observa que nos cinco primeiros versículos do Evangelho de João:

a *palavra* é explicitamente associada à luz “que brilha nas trevas”, mas o isomorfismo da palavra e da luz é bem mais primitivo e universal que o platonismo joanino. [...] como para os antigos judeus, a palavra preside à criação do universo. As primeiras palavras de Atum ou as de Javé são um *fiat lux*. Jung mostra que a etimologia indo-europeia de “aquilo que luz” é a mesma que a do termo que significa “falar”, e esta semelhança também se encontraria em egípcio [...] É que a palavra, como a luz, é hipóstase simbólica da Onipotência (DURAND, 2012, p. 154, grifos do autor).

Há, portanto, uma relação entre a palavra e a luz, e um isomorfismo entre a palavra e a visão. A palavra, como continua o autor, é “homóloga da potência, é isomórfica, em numerosas culturas, da luz e da soberania do alto” (p. 157). O isomorfismo traduz-se pelas duas manifestações possíveis do verbo: a escritura e o fonetismo, imagem e som, estes “dois atlas sensoriais” que, como apresentado anteriormente constituem o fulcro significante da poética andreseniana, ou nas palavras de Gusmão (2013, p. 49), é “um dizer imaginante ou, dito de outro modo, é o dizer que vê”.

Por essa perspectiva, a poesia de Sophia relaciona, como apontou Tavares (2015, p. 9), as imagens solares à escrita poética. A solaridade vivenciada mais intensamente a partir da década de 60, especialmente no Algarve e na Grécia, pode estar associada a uma intensificação da “metáfora da clareza fundacional”, uma busca para encontrar a palavra poética precisa, livre dos excessos – a autora nota, como símbolo dessa busca, não apenas a

depuração pela qual passou vários poemas até alcançar à sua forma lapidar e concentrada, mas até mesmo no despojamento da pontuação que começa a ser quase totalmente abolida. À essa nova atitude poética junta-se “uma nova dimensão de poesia, em que há cheiros e terra seca, há mar transparente e grutas e rochas e sobretudo uma luminosidade solar nunca antes projetada” (TAVARES, 2015, p. 10).

Como referenciado na Introdução desse estudo, Michel Collot (2013) define a paisagem como “*fenômeno*, que não é nem pura representação, nem uma simples presença, mas o produto do encontro entre o mundo e seu ponto de vista” (p. 18, grifo do autor). O encontro de Sophia com as paisagens ensolaradas do Algarve e do Mediterrâneo provoca uma mudança significativa na sua escrita, um desejo já perseguido desde os primeiros poemas, pois neles já é visível a busca pelo desnudamento do excesso. A descoberta das paisagens ensolaradas inscreve-se, ainda, no entendimento de uma “poética da evocação”, tal como a definiu Collot (2013), no sentido de entender a paisagem a partir de uma abordagem fenomenológica, recuperando os seus valores sensoriais e imagéticos. A ideia de paisagem como “um espaço a percorrer, a pé, num veículo ou em sonho, porque sonhar é vagabundear” (COLLOT, 2013, p. 52), provoca menos o ver e mais o imaginar, sendo, portanto, expressão de um rico imaginário. Nesse sentido, a paisagem algarvia ou grega, repletas de solaridade, são compreendidas não como região geográfica, como paisagem que a poeta conheceu, viu, viajou, ou seja, não está reduzida a uma referência biográfica, mas acima de tudo como uma “constelação original”, como repercussão afetiva construída pela escrita, como “artialização” e que instaura um imaginário (cf. COLLOT, 2013).

A procura pela palavra poética precisa e justa, aliada à essa nova paisagem solar, tornam ainda mais evidente a força que a nomeação recebe na poética andreseniana. Coloca em evidência maior o caráter iluminador, sagrado, às vezes profético da palavra poética. Ceccucci (2011, p. 17) observa uma chave possível de leitura para a poesia de Sophia relacionada a esta luminosidade do ato de nomear poético.

a “aliança” áacre e criadora proficuamente estabelecida desde sempre com os elementos reais, luminosos e tranquilizadores do mundo dos seres e das coisas, conferindo-lhes significância e literariedade poética. Daqui emerge *claris verbis*, a particular e envolvente relação que o eu poético entretém com o universo sensível, inundado de luz, de luz poética como a própria vida.

A realidade recebe uma aura iluminadora graças à nomeação. Essa atitude recupera a força da poesia e do poeta, recupera mesmo a função mítica do poeta e o valor simbólico da

palavra, reinstaurando a sua natureza mítico-simbólica. Na poesia de Sophia, os mitos e os símbolos são convocados a renomear o mundo e as coisas e a estabelecer a esquecida aliança entre eles – como já referenciado, a ânfora de barro constitui uma possibilidade exemplar de promover essa religação: “Olho para a ânfora: quando a encher ela me dará de beber. Mas já agora ela de dá de beber. Paz e alegria, deslumbramento de estar no mundo, religação” (“Arte poética I”, p. 889).

Com o desejo de estar no mundo religado às coisas, bem como mantendo com o Cosmos uma união sagrada, a natureza adquire, nesse contexto, uma importância significativa, sobretudo as imagens do sol, do mar, da praia, da areia, do dia claro, da manhã.

### 5.1. UNIDADE E RESSURGIMENTO

A luminosidade solar como símbolo da reunificação do homem com as coisas sugere uma religação, anunciada em alguns poemas pelo prefixo *re*. Renascer, ressurgir, religação, reencontro são palavras que aparecem insistentemente e poderia mesmo se pensar que constituem, na poesia de Sophia, uma ideia obsessiva, ou uma espécie de perseverança definida como uma “fidelidade fundamental, uma recusa de sair das imagens familiares e aconchegantes” (DURAND, 2012, p. 269), características próprias do regime noturno místico. A repetição desses termos conduz a um desejo obstinado da poeta para instaurar a aliança entre o ser e o mundo.

Num dos poemas em que se pode ler tal procura, a “dura luz de Creta” revela não somente a imanência do real e a plenitude do visível, mas a correspondência entre as palavras e as coisas, capaz de reinstaurar um mundo pleno e inteiro, indicado pela palavra *reino*<sup>76</sup>, também frequente na poética de Sophia:

Ressurgiremos

Ressurgiremos ainda sob os muros de Cnossos  
E em Delphos centro do mundo  
Ressurgiremos ainda na dura luz de Creta

Ressurgiremos ali onde as palavras  
São o nome das coisas  
E onde são claros e vivos os contornos

<sup>76</sup> Em “Arte poética I”, Sophia diferencia o mundo como habitat, lugar onde a aliança foi quebrada, e como reino, onde se restitui a aliança: “Este é o reino que buscamos nas praias de mar verde, no azul suspenso da noite, na pureza da cal” (p. 890).

Na aguda luz de Creta

Ressurgiremos ali onde pedra estrela e tempo  
São o reino do homem  
Ressurgiremos para olhar para a terra de frente  
Na luz limpa de Creta

Pois convém tornar claro o coração do homem  
E erguer a negra exactidão da cruz  
Na luz branca de Creta  
(*Livro sexto*, p. 447).

O poema inicia-se com um sintagma alusivo a uma repetição, “Ressurgiremos”, citado cinco vezes no poema – o plural sugere um ressurgir coletivo, de toda a humanidade e não apenas de um único sujeito. Uma repetição que Richard Zenith (2013, p. 209) vê como referência à ressurreição cristã, mas uma “ressurreição que terá lugar não em Jerusalém ou em Roma mas sim nas vizinhanças de Cnossos, putativo lugar do labirinto do Minotauro, ou então em Delphos, tido pelos gregos como o *omphalos* (umbigo) ou centro do mundo”, ou seja, o poema promove um sincretismo entre a teologia cristã e o paganismo. Creta reveste-se de lugar central, tal como num ritual religioso, de onde se instaura a integridade primordial – os cretenses foram, ainda, os primeiros sacerdotes de Apolo (cf. BRUNEL, 1997). Creta, Cnossos, Minotauro são símbolos recordados que instauram uma positividade.

A segunda estrofe retoma um tema frequente na poesia de Sophia: a dualidade entre o nome e as coisas. “Na aguda luz de Creta”, com toda sua luminosidade e esplendor, parece ser mais fácil ver que “as palavras/ São o nome das coisas”, são elas que tornam o real mais visível, pois este é apresentado sem sombras. “Na Creta retratada pelo poema, as palavras não pairam num universo de abstrações; nomeiam coisas a que estão intimamente ligadas” (ZENITH, 2013, p. 210). Sophia crê no poder divino e encantatório da palavra. Assemelhando-se com o divino *fiat lux*, nomeia para tornar as coisas visíveis em todo seu exterior e plenitude.

Observa-se uma adjetivação para a luz – “dura”, “aguda”, “limpa”, “branca” – que pode ser lida como uma espécie de gradação: primeiro o sujeito experiencia um encontro violento, por isso a luminosidade é dura e aguda, como se ferisse e provocasse um distanciamento, mas a partir da terceira estrofe, com o verso “Ressurgiremos para olhar de frente”, o convite para enfrentar a luz é aceito, o que provoca uma suavidade, sendo a luz descrita, então, como “limpa” e “branca”.

A luz anuncia todo o esplendor do real, visto como o reino dos homens. Na poesia de Sophia, o sagrado e o divino estão no exterior, está na natureza e na imanência do real – os dois versos seguintes exemplificam essa crença na divindade presente na natureza: “Não trago Deus em mim mas no mundo o procuro/ Sabendo que o real o mostrará”<sup>77</sup>. O reino seria esse lugar mítico e divino em que é possível reedificar homem e natureza, por isso tal desejo surge associado a Delphos, lugar sagrado e pleno, onde é possível “tornar claro o coração do homem”, numa alusão aos oráculos que mesmo através de uma linguagem cifrada e enigma tinha como intenção clarificar e iluminar o caminho dos homens.

A cultura grega é convocada novamente, por meio das figuras míticas do labirinto e do Minotauro, ambas reveladores da claridade solar, como se nota neste poema em prosa:

#### Epidauro

O cardo floresce na claridade do dia. Na doçura do dia se abre o figo.  
Eis o país do exterior onde cada coisa é:

trazida à luz  
trazida à liberdade da luz  
trazida ao espanto da luz

Eis-me vestida de sol e de silêncio. Gritei para destruir o Minotauro e o palácio. Gritei para destruir a sombra azul do Minotauro. Porque ele é insaciável. Ele come dia após dia os anos da nossa vida. Bebe o sacrifício sangrento dos nossos dias. Come o sabor do nosso pão a nossa alegria do mar. Pode ser que tome a forma de um polvo como nos vasos de Cnossos. Então dirá que é o abismo do mar e a multiplicidade do real. Então dirá que é duplo. Que pode tornar-se pedra com a pedra alga com a alga. Que pode dobrar-se que pode desdobrar-se. Que os seus braços rodeiam. Que é circular. Mas de súbito verás que é um homem que traz em si próprio a violência do toiro.

Só poderás ser liberta aqui na manhã d’Epidauro. Onde o ar toca o teu rosto para te reconhecer e a doçura da luz te parece imortal. A tua voz subirá sozinha as escadas de pedra pálida. E ao teu encontro regressará a teoria ordenada das sílabas — portadoras limpas da serenidade.

(*Geografia*, p. 551)

O exterior em sua plenitude é simbolizado tanto pela planta, *cardo*, que devido o aspecto irradiante de sua coroa confere-lhe um valor “relacionado com a irradiação da luz” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 187), quanto pelo fruto, *figo*, que ao ser aberto desvela sua exuberância e aquilo que estava oculto. Todas as coisas são trazidas à luz, ao espanto da luz e à epifania do olhar. Sobre a experiência do espanto, diz Manuel Gusmão (2005, p. 41):

<sup>77</sup> “Poema”, (*Geografia*, p. 575).



A experiência do espanto é o modo de uma experiência fulgurante do mundo. Na poesia de Sophia, retoma-se um velho sonho fabular o de assistir ao nascimento, ou seja, o de participar no perpétuo nascimento do mundo. Neste caso, a poética de Sophia aproxima-se do jogo que Claudel pratica com a palavra *connaissance*, guardando o sentido de conhecimento, mas lendo-a também como *co-naissance*, ou seja como co-nascimento ou nascimento com. Entenda-se aqui que o nascimento do poema é também o (re)nascimento do mundo.

O espanto, que está no princípio da descoberta filosófica, é convidativo para ver o mundo em sua inteireza e plenitude. Estabelece-se uma relação tão intensa que o sujeito poético vê-se vestido “de sol e de silêncio”, portanto instaura-se uma relação enstática com a solaridade, como se o sujeito se diluísse na própria solaridade, o que está em consonância com o pensamento de Collot (2013, p. 20) ao afirmar que o “sujeito perceptivo não está diante de um espetáculo exterior, mas imerso em um meio ambiente no qual está, num sentido próprio, interessado por uma série de *affordances*: o termo, intraduzível, designa os recursos que certos objetos lhe oferecem e que dão sentido e valor ao visível”. A luminosidade está inscrita na paisagem mas também no sujeito poético, que a partir do cardo e do figo, duas aparições epifânicas ou *afforfances*, atribui um sentido ao que vê.

Surge, depois, a figura do Minotauro, figura ao mesmo tempo terrestre e aquática, solar e lunar. Segundo Durand (2012, p. 82) o touro guarda um simbolismo ctônico explicado a partir da palavra sânscrita *ge*, que “apresenta um resumo do isomorfismo do animal e do ruído, porque significa touro, terra, ao mesmo tempo que ruído”. É também um símbolo astral, lunar e solar: há deuses lunares que têm formas taurinas, como Osíris ou Sin (deus lunar da Mesopotâmia), e os chifres do touro simbolizam os “cornos” da lua crescente, uma “morfologia semântica que se reforça pelo seu isomorfismo com a gadanha ou a foice do Tempo Cronos, instrumento de mutilação, símbolo da mutilação da lua que o crescente é o ‘quarto’ de lua” (DURAND, 2012, p. 82). A dimensão solar do touro explica-se porque em muitas mitologias ele assume a imagem solar: “o Surya védico, o Sol negro, é também chamado ‘touro’, como em Assur o deus Touro é filho do sol” (p. 82), além disso o touro é atribuído a Mitra, divindade solar e “no túmulo real de Ur, ergue-se um touro de cabeça de ouro (sol e fogo)” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 894). Relacionado, ainda, a antiga civilização minoica, que cultuava o touro e os grandiosos palácios, como revelam as escavações, o mito do labirinto “é, de fato, o ‘palácio do machado de dois gumes’, símbolo que se encontrou gravado um pouco por toda a parte nos monumentos minoicos e que tem talvez um significado ‘solar’” (GRIMAL, 2014, p. 314).

O valor simbólico destruidor do touro está expresso no seu caráter destruidor, “Porque ele é insaciável. Ele come dia após dia os anos da nossa vida” – no poema “O Minotauro” (*O nome das coisas*, p. 690), a violência insaciável do touro é assim descrita: “Assim o Minotauro longo tempo latente/ De repente salta sobre a nossa vida/ Com veemência vital de monstro insaciado”. O grito seria uma espécie de contraponto e combate a esta condição mortal. Mas o próprio Minotauro é também ele mortal. Seu palácio-prisão, Cnossos, o labirinto engenhosamente construído, simboliza sua condição existencial e seu próprio mundo, espaço onde foi encarcerada sua existência: ele “espera, sem saber que Teseu virá matá-lo. Este é o único acontecimento de sua vida” (BRUNEL, 1997, p. 645). Neste sentido, o labirinto pode representar a nossa existência mortal, sendo o grito enunciado pelo eu lírico uma forma de combatê-lo.

No poema, o Minotauro liga-se ao símbolo catamorfo do polvo: ambos estão entrelaçados na mesma imagem simbólica, pois aquele é filho do touro branco que Poseidon fez surgir do mar e ofereceu a Minos para que fosse sacrificado em sua honra. Diante da beleza do touro, Minos recusa-se a matá-lo e provoca a fúria de Poseidon. Este decide vingar-se, fazendo com que a rainha Parsífae apaixone-se pelo touro. “Morrendo de vontade de unir-se ao animal, a rainha pede ajuda ao engenhoso ateniense Dédalo, então refugiado na corte de Minos. O talentoso escultor fabrica uma vaca de madeira e couro, onde a rainha se esconde, e o touro branco, confundido pelas aparências, se une a ela. Dessas estranhas núpcias nasce o Minotauro” (BRUNEL, 1997, p. 645). Ele guarda, portanto, uma ascendência marítima, o que explica as várias imagens do Minotauro em forma de polvo, presentes em Cnossos. O polvo, esse símbolo catamorfo da “fatalidade do oceano”, esse “animal ligador por excelência” (cf. DURAND, 2012, p. 107), está unido ao seu nascimento e à sua condição destruidora. Ainda de acordo com Durand, os tentáculos do polvo simbolizam o fio nefasto e fatal, além de estar ligado ao “esquema heraclítico da água que corre ou de cuja profundidade, pelo seu negrume, nos escapa, e pelo reflexo que redobra a imagem como a sombra redobra o corpo” (p. 111). Sua fatalidade e desdobramento são ressaltados no poema: “Então dirá que é o abismo do mar e a multiplicidade do real. Então dirá que é duplo. Que pode tornar-se pedra com a pedra alga com a alga. Que pode dobrar-se que pode desdobrar-se. Que os seus braços rodeiam. Que é circular”. Redobramento relacionado, ainda, à sua figura dupla: metade homem e metade touro, ou como diz Ovídio, em *Arte de Amar*, “homem metade touro, touro metade homem” (apud BRUNEL, 1997, p. 646). O caráter duplicado ou redobrado do Minotauro está expresso, no poema, na descrição “verás que é um homem que traz em si próprio a violência do touro”.

Trata-se, ainda, de um mito relacionado ao eterno retorno, a um ritmo cíclico, característico do regime noturno sintético. Como descreve a mitologia, ao Minotauro eram oferecidos sete rapazes e sete donzelas atenienses todos os anos – “outros dizem que de três em três anos, ou mesmo de nove em nove” (GRIMAL, 2014, p. 314). Por isso ele “é circular”, sendo sua periodicidade cíclica, ligado ao calendário, um meio de escapar aos desígnios do Tempo.

Como descreve Durand (2012), imaginar o monstro é já imaginar um modo de derrotá-lo. Por isso o poema finaliza-se com uma ideia eufemizadora de libertação: “Só poderás ser liberta aqui na manhã d’Epidauro”. A identificação para o processo de vitória contra a destruição mortal representada pelo Minotauro é ao mesmo tempo temporal, “na manhã”, e geográfica, em Epidauro. A manhã reaparece com seu simbolismo genesíaco e recriador, enquanto Epidauro, o famoso teatro grego, conhecido por sua acústica, é o centro onde a luz intensa concentra-se e “parece imortal”. Mas não apenas a luz ali é plena, como também a palavra. É a palavra pronunciada, conforme o poema, que “subirá sozinha as escadas de pedra pálida. E ao teu encontro regressará a teoria ordenada das sílabas – portadoras limpas da serenidade”. Há um isomorfismo entre a luz e palavra, relação já destacada anteriormente por Durand (2012).

Tal isomorfismo aparece no poema “Epidauro”, como se ali a palavra e a luz reintegrassem a harmonia e a serenidade das coisas, revelando, portanto, que há correspondência imaginária entre a nitidez da luz e a da palavra, mas também entre luz-palavra e mundo ordenado. Esta relação reaparece no poema “Epidauro 62”, publicado anos depois, em 1989, no livro *Ilhas*:

Oiço a voz subir os últimos degraus  
Oiço a palavra alada impessoal  
Que reconheço por não ser já minha  
(p. 757).

De acordo com Tavares (2011, p. 111-112), a arte poética de Sophia é atravessada pela “possibilidade de tocar em algo de simultaneamente alado, indestrutível e solar; um eu cuja voz, por ser poética, lhe é alheia porque transcendente a si mesma”. A presença do Minotauro em “Epidauro” simboliza essa presença indestrutível e solar, e a voz reconhecida como alheia, em “Epidauro 62”, marca a impessoalidade e a despersonalização, presentes na poética de Sophia como já descrito. O livro *Ilhas* possui uma circularidade constitutiva, pois o poema de abertura, “Epidauro 62”, é retomado no último texto, tal como publicado na primeira edição,

“Arte poética V”, texto em que explica a gênese daquele poema, bem como a escrita como despersonalização, como uma voz desligada do enunciador.

A busca obstinada pela claridade poética não é encontrada apenas na Grécia, mas também no Algarve, como o poema “Ingrina” sugere. Nele nota-se uma isomorfia entre o grito da cigarra e a luminosidade em seu momento mais elevado e mais pleno, representado pela “tarde a seu cimo” e reforçado pelo instante de “omnipotência do sol”, essa espécie de “hipóstase por excelência das potências uranianas” (DURAND, 2012, p. 149). O poema sugere, ainda, uma semelhança entre o Algarve (representado pela praia de “Ingrina”) e a Grécia.

O grito da cigarra ergue a tarde a seu cimo e o perfume do orégão invade a felicidade. Perdi a minha memória da morte da lacuna da perca do desastre. A omnipotência do sol rege a minha vida enquanto me recomeço em cada coisa. Por isso trouxe comigo o lírio da pequena praia. Ali se erguia intacta a coluna do primeiro dia – e vi o mar reflectido no seu primeiro espelho. Ingrina.

É esse o tempo a que regresso no perfume do orégão, no grito da cigarra, na omnipotência do sol. Os meus passos escutam o chão enquanto a alegria do encontro me desaltera e sacia. O meu reino é meu como um vestido que me serve. E sobre a areia sobre a cal e sobre a pedra escrevo: nesta manhã eu recomeço o mundo (*Geografia*, p. 497).

Se o cantar estridente da cigarra liga-se à luz, relaciona-se, também, à noite e ao silêncio. Trata-se, portanto, de um símbolo complementar tanto da luz solar quanto da obscuridade, “pela alternância do seu silêncio durante a noite e do seu estridular ao calor do sol” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 240), deixando-se imaginar uma convivência entre o imaginário solar e o noturno. O poema “As cigarras”, presente em *Livro sexto*, apresenta uma imagem e uma isomorfia semelhante: o “fogo do céu” paradoxalmente instaura “a calma” e “A luz persegue cada coisa até/ Ao mais extremo limite do visível/ Ouvem-se mais as cigarras do que o mar” (p. 432), revelando, portanto, uma correspondência entre a luminosidade intensa da luz solar e a do canto das cigarras. Ou como diz Sophia numa referência extratextual, em carta ao amigo Jorge de Sena (2010, p. 116), o canto das cigarras liga-se à veemência do real, “uma veemência como a das cigarras a cantar no calor de Delphos”. Percebe-se, portanto, que tanto o sol quanto o canto das cigarras simbolizam a imanência do real e da claridade, além, de referenciar tal isomorfia a Delphos.

Na poesia de Sophia, como já assinalou boa parte da crítica, nota-se um cruzamento poético entre a Grécia e o Algarve, ambos símbolos da solaridade, da limpidez, da harmonia e

da plenitude do real<sup>78</sup>. Assim como o templo grego surge na poética andreseniana como lugar sagrado e símbolo do reencontro com a Unidade, “Ingrina” representa a praia que promove a realiança entre o homem e o mundo. Para além de um lugar geográfico e real, é nele que a realidade adquire valor mítico-simbólico para simbolizar o instante que inaugura o “recomeço em cada coisa” e do “recomeço do mundo”. É que a poesia de Sophia estabelece uma relação com o espaço físico, em especial a praia e o mar, símbolos genesíacos do instante inaugural, que também é poética: “o lugar em si, o espaço físico, é desconstruído e depurado, procurando-se nele uma imanência primordial que possa voltar a exprimir a sua primitiva potência” (BERTOLAZZI, 2013, p. 120).

A claridade intensa é, pois, um convite a uma atitude imaginativa ligada ao recomeço, a uma reinauguração da existência não em si mesma, mas “em cada coisa”, como se a visão plena de tudo recriasse as coisas dando-lhes o antigo sentido esquecido. O exterior visível em sua plenitude, também refunda o mundo e seu recomeço, intensificado pelo simbolismo do lírio e da praia: “Por isso trouxe comigo o lírio da pequena praia”. Segundo uma interpretação mística do século II, o lírio “restitui a vida pura, [é] promessa de imortalidade e salvação” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 553); a praia – a praia na poesia de Sophia frequentemente surge como lugar edênico, como lugar de onde principia o “primeiro dia que era mar e luz”<sup>79</sup> – simboliza o espaço de onde se ergue “intacta a coluna do primeiro dia”, sendo o termo “coluna” alusivo não somente à uma materialidade visível como a uma solidez.

A primeira parte do poema fecha-se com a imagem do “mar reflectido no seu primeiro espelho”, esse “espelho primordial” que é a água (cf. DURAND, 2012) e com uma referência agora mais precisa: se antes a identificação se dava apenas pela “pequena praia” e pelo mar, agora surge a especificação geográfica: “Ingrina”.

Além de ser “espelho primordial”, as águas do mar simbolizam um redobramento. É o tempo que está sendo redobrado, pois na sequência, início da segunda parte do poema, é a “esse tempo a que regresso”, ao tempo inteiro, recém inaugurado e isento de memória, de morte, de lacuna, de perda, de desastre. Um regresso efetuado pelas sensações olfativa (“perfume do orégão”), auditiva (“grito da cigarra”) e visual (“omnipotência do sol”) – tais sensações marcam o aspecto sensorial do regime noturno místico, atribuindo ao mundo não apenas materialidade vital e movimento, mas também um apego aquilo que é concreto (cf.

<sup>78</sup> Richard Zenith (2013) trata deste cruzamento entre a Grécia e o Algarve e entre o paganismo e o cristianismo, no texto “Uma Cruz em Creta: a salvação sophiana”. Já Maria A. Tavares (2015, p. 40) nota que a descoberta do Algarve se dá concomitante à “descoberta física da Grécia onde irá pela primeira vez em 1963”.

<sup>79</sup> *Tempo dividido*, (p. 329).

DURAND, 2012), isto porque a percepção da paisagem, no caso de Ingrina, não se dá apenas pela visão ou olhar, mas por meio de todos os sentidos e sensações (cf. COLLOT, 2013).

Em seguida, tem-se uma imagem extasiante: “Os meus passos escutam o chão enquanto a alegria do encontro me desaltera e sacia”. Essa expressão representa um estar no mundo indicador de união ao lugar, à praia algarvia, pois o sujeito poético compartilha a escuta do chão, e sente-se fora de si, a ponto de provocar algo que tanto “desaltera” quanto “sacia”, o que revela uma união entre o exterior e o interior. Um momento de júbilo tão alegremente evocado que quase parece anunciar um movimento de dança. Por último, o apego a esta realidade traduz-se pela imagem simbólica do reino e do vestido: “O meu reino é meu como um vestido que me serve”.

O tema do vestido é bastante significativo na poesia de Sophia. Sobre ele, mais especificamente sobre sua recorrência em *Geografia*, Frederico Lourenço (2014) chama a atenção para o fato de que o vestido recebe tanto uma valorização negativa – como no poema “No quarto” (“a nossa vida é como um vestido que não cresceu conosco”, p. 533) – quanto uma valorização positiva, como a referência ao vestido em “Ingrina” e no poema “Acaia” (“Aqui despi meu vestido de exílio”, p. 547). Conforme explica Lourenço, o vestido une-se à temática grega, país da imanência sem mácula, por isso ele é acessório e deve ser despido, para finalmente dizer: “Eis-me vestida de sol e silêncio” (“Epidauro”, p. 551). “Na Grécia, portanto, dir-se-ia que se encontram o sol do Algarve e o silêncio já conquistado nas noites de solidão em Lisboa” (LOURENÇO, 2014, p. 17) – vê-se nesta interpretação de Lourenço uma semelhança com o tema do “cruzamento” entre a Grécia e o Algarve conforme interpretação de Richard Zenith (2013).

Por fim, a imagem de recomeço ou de regresso em “Ingrina” instaura um movimento próprio do regime noturno sintético. Segundo Durand (2012), as imagens e símbolos que se organizam em torno desse regime traduzem o domínio do próprio tempo. O domínio pode ser realizado por meio da segurança da repetição ou do mito do eterno retorno, por meio da segurança da vitória ou da conquista final. No poema, o domínio do tempo é realizado pelo ritmo circular, por um regresso ao tempo primordial, e também pela inscrição na areia, na cal, na pedra, onde deixará escrito “nesta manhã eu recomeço o mundo”. A “manhã”, instante de luz pura e genesiaca, simboliza “os inícios, onde nada ainda está corrompido, pervertido ou comprometido. A manhã é ao mesmo tempo símbolo de pureza e de promessa: é a hora da vida paradisíaca. É ainda a hora da confiança em si, nos outros e na existência” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 588). Por isso, a imagem reaparece com frequência na poética de Sophia.

À luz inaugural da manhã relaciona-se, ainda, o simbolismo do sol nascente, considerado uma potência benfazeja: é o “sol vitorioso da noite que é magnificada, porque não se deve esquecer que o astro, em si mesmo, pode ter um aspecto maléfico e devorador e ser, nesse caso, um ‘sol negro’. É a ascensão luminosa que valoriza positivamente o sol” (DURAND, 2012, p. 150). O sol se levanta para lutar contra a potência da noite maléfica.

O domínio do tempo faz-se não apenas pelo regresso ao tempo primordial, mas ainda por meio da escrita que se registra primeiro na movediça areia e depois na solidez e imutabilidade da pedra: “E sobre a areia sobre a cal e sobre a pedra escrevo”. O ato de escrever garante a permanência da “alegria do encontro” e sua eternização. A escrita, porém, não destitui a ameaça do retorno da obscuridade e de seu regresso do “abismo antigo” – não se deve perder de vista a natureza dual da poesia e a dialética caos-cosmos que rege toda a poética andreseniana. Representação da permanência das sombras é o poema “O opaco”. O reencontro, agora, não é com o instante primordial e sim com aquilo que a luz solar expulsou:

Recuperei a minha memória da morte da lacuna da perca do desastre

O opaco regressou de seu abismo antigo

A sombra de Ingrina não toca nem sequer as minhas mãos  
(*O nome das coisas*, p. 709).

Se a “omnipotência do sol” em “Ingrina” é convite imaginativo para regressar a um tempo inteiro e pleno, se tal redobramento temporal expulsa a morte, a lacuna e o desastre, desvelando um domínio sobre a fatalidade de Cronos, no poema acima surge o inverso, como se este poema fosse quase uma inversão da atitude imaginativa adotada naquele. A escuridão regressada “de seu abismo antigo” permite pensar na imagem da noite como inversa ao dia – Durand (2012) nota que em muitas culturas a noite é considerada uma imagem invertida do dia, como por exemplo para os egípcios, que a consideravam em espelho do nosso mundo e do dia. Nesse mundo invertido a “sombra de Ingrina”, toda sua inteireza, claridade e transparência desaparecem.

O poema que aparece na sequência de “Ingrina”, também sugere um reencontro não só com a “manhã recta e branca”, mas com o próprio ser:

Manhã

Na manhã branca e recta do terraço  
Em vão busquei meu pranto e minha sombra



\*

O perfume do óregão habita rente ao muro  
Conivente da seda e da serpente

\*

No meio-dia da praia o sol dá-me  
Pupilas de água mãos de areia pura

\*

A luz me liga ao mar como a meu rosto  
Nem a linha das águas me divide

\*

Mergulho até meu coração de gruta  
Rouco de silêncio e roxa treva

\*

O promontório sagra a claridade  
A luz deserta e limpa me reúne  
(*Geografia*, p. 498).

Luminosidade, branco, solar, real, vertical são alguns elementos uranianos que surgem no poema – uma verticalidade anunciada pela distribuição dos pares de dísticos, a anunciar um espaço que se estende primeiro em sua horizontalidade, a retidão “do terraço”, passando pelo “muro” e pela “praia”, até alcançar a imagem vertical do “promontório”. Difícil não pensar numa certa relação desse poema com “Ingrina”, não apenas porque o sucede, mas pela afinidade linguística e temática. Assim, se aquele finaliza com “nesta manhã”, este tem na *manhã* o seu título anunciador. E não é qualquer manhã, mas sim uma “recta e branca”, sem curvas e luminosa, espécie de convite ao olhar amplo e claro.

Outras afinidades claras são a presença do “perfume do orégão”, da praia e da luz intensa. A solaridade está identificada, agora, ao momento do “meio-dia” – muito referenciado na poesia de Sophia, sobretudo no espaço da praia. O meio-dia pode ser tanto a luminosidade intensa que permite ver o “visível até o fim”, atribuindo plenitude às coisas e transparência, quanto a “luz implacável” que cega, que revela, como um espelho, a nudez do vazio e os medos ocultos, simbolismos que serão abordados adiante.

Por ora, a luz intensa do meio-dia, reveladora da plenitude solar, mistura-se à água, ao mar, mas também ao eu lírico: “A luz me liga ao mar como a meu rosto”, uma ligação tão perfeita quanto com o “vestido que me serve”, expressão presente em “Ingrina”, e a ausência de “linha das águas”. Nesse instante solar pleno não há divisão entre luz, mar e ser, por isso o poema termina como uma exaltação da reunificação: “A luz deserta e limpa me reúne”.

O “promontório”, convite para a verticalização do olhar, é símbolo, graças a sua proximidade com o céu, de elevação espiritual e de transcendência. Devido essa elevação vertical, dada por seu cume, participa do simbolismo do centro do mundo. Ele opõe sua matéria compacta ao mar e em sua imagem inscreve-se a sacralidade. Lembra Bachelard (2013, p. 148) que os rochedos são, para Novalis, rochas primordiais, “imagens fundamentais. ‘Primogênicas dos filhos da natureza’”. São, assim, devido a sua centralidade, símbolo do sagrado e uma imaginação material do princípio que promove a reunificação do ser. Não apenas o promontório é símbolo material de rochedo primitivo, como é origem do próprio ser. Há, nesse sentido, uma afinidade imaginativa entre a solidez do rochedo e a do ser, pois o promontório “é não apenas o pedestal de seu ser magnificado, mas também lhe confere sua solidez íntima” (BACHELARD, 2013, p. 162).

A luminosidade algarvia que irá invadir a poesia de Sophia, a partir da década de 60, pode ser vislumbrada também no poema “Algarve”:

1  
A luz mais que pura  
Sobre a terra seca

2  
Eu quero o canto o ar a anêmona a medusa  
O recorte das pedras sobre o mar

3  
Um homem sobe o monte desenhando  
A tarde transparente das aranhas

4  
A luz mais que pura  
Quebra a sua lança  
(*Livro sexto*, p. 431).

A distribuição dos quatro dísticos, como no poema “Manhã”, apresentado anteriormente, sugere uma verticalidade que vai da “terra”, ao “mar”, ao “monte” e à “luz mais que pura”. Essa interpretação obedece ao “andamento ascensional” percebido por

Federico Bertolazzi (2013, p.122) na poética de Sophia: “a definição espacial da coisa, o traçar dos seus contornos físicos, concretos, permite a superação desses mesmos limites”.

A descrição algarvia inicia-se e termina com uma mesma imagem, “A luz mais que pura”, mas seguindo a um movimento ascensional ela parte da iluminação da terra para um espaço verticalizado, o monte, e para uma superação espacial, pois se transforma na “tarde transparente” até chegar a uma espécie de suspensão temporal – o que Bertolazzi (2013) denomina, a partir da palavra grega, *epoké*, uma suspensão ao mesmo tempo espacial e temporal – que tem no último verso “Quebra a sua lança” uma imagem indicadora de uma interrupção.

Na primeira estrofe, a luminosidade é ressaltada tanto pelo contraste com a terra seca algarvia quanto pela hipérbole, “mais que pura”. Depois, o contraste é sugerido pela presença do mar, da anêmona e da medusa. Nessa segunda estrofe a presença do “recorte das pedras” já sugere o desenho do monte e nele um homem “desenhando/ A tarde transparente das aranhas”. O tecer das aranhas relaciona-se ao ritmo cíclico, próprio do regime noturno, sugerindo uma associação entre teia e a transparência plena da tarde, luminosa e clara.

Sabe-se que “os instrumentos e os produtos da tecedura e da fiação são universalmente simbólicos de devir” (DURAND, 2012, p. 321), assim, o objeto desenhado/tecido, “A tarde transparente”, representa o devir. Ligada a uma simbologia bastante rica e diversa, “a simbologia da aranha está contida num fundo cultural indo-europeu sujeito a inúmeras interpretações, que se pode encontrar disseminadas, isoladas ou separadas em uma infinidade de áreas culturais. Por isso mesmo, e conforme os diversos povos, a aranha pode representar a criadora cósmica” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 71). A teia simboliza, assim, a beleza da criação. No poema, o dístico que se refere a esse simbolismo apresenta um homem subindo um monte, convite para a verticalização que em si já evoca uma realidade sublimada, o desenho da “tarde transparente das aranhas”.

O último dístico repete a luminosidade da “luz mais que pura”, ao mesmo tempo que nos lança ao imaginário solar relacionado ao herói, à luta e à verticalidade. Assim, a imagem revela tanto a luz intensa quanto a ferocidade devoradora do sol, com sua lança ou seta a lembrar-nos a figura do herói lutador que combate as trevas ou luta contra a queda abismal e contra os monstros. A luz comparável a uma lança, semelhante a outras constelações simbólicas, como o gládio, a espada de fogo, a água e o ar lustrais, constitui um símbolo diairético “de que a imaginação dispõe para cortar, salvar, separar e distinguir das trevas o valor luminoso” (DURAND, 2012, p. 179). Nesse sentido, muitas imagens solares ligam-se à figura do herói ou guerreiro combatente, cujo modelo exemplar é Apolo, que com suas

flechas trespassa a serpente Píton. A sobrevivência deste mito solar pode ser vislumbrada na mitologia grega (Perseu tem como arma um disco solar) e mesmo no cristianismo (S. Miguel, este “Apolo cristão, mata o dragão”, e S. Jorge, tal como Perseu, salva uma jovem vencendo um dragão com uma lança) (DURAND, 2012, p. 162). O tema relacionado ao mito de Apolo e à sua ambiguidade solar e noturna será explicado depois.

A imagem da lança, do herói lutador, permite pensar em outro simbolismo para a luminosidade solar: a luz implacável que permite ver todo o fenômeno, incluindo aí o terror, o medo, a injustiça e que exige o olhar frontal.

## 5.2. O CONVITE PARA O OLHAR FRONTAL

O ensaio de Sophia sobre *O nu na antiguidade clássica* oferece uma chave de leitura para se compreender como a frontalidade e o aspecto diurno presentes nas estátuas gregas arcaicas podem ajudar a pensar a solaridade de algumas imagens como um convite para ver de frente, para enfrentar tanto a beleza quanto o horror, para ver as coisas em toda a sua inteireza.

Signo da beleza frontal, símbolo da esperança de “um mundo mais inteiro”, a estátua surge ligada à cultura grega arcaica<sup>80</sup>: trata-se do Kouros (estátua do nu masculino). De acordo com Sophia, as mesmas características presentes no processo de criação da ânfora – como “a clareza, o rigor, a busca da proporção e do ritmo, o entendimento da proporção como princípio da beleza, a capacidade de dizer com os meios mais simples – numa economia semelhante à do poema escrito com poucas palavras –, [...] a geometria, a busca da forma necessária, justa, essencial” (1979, p. 19) – todas essas características presidiram também o surgimento do nu na arte grega antiga, mais especificamente dos Kouroi. Por isso, assim como a ânfora, as estátuas constituem uma “forma exemplar”.

Não se sabe ao certo se o Kouros representava um deus ou um homem, mas é provável que representasse alguém de rara beleza, sendo considerado, portanto, uma imagem exemplar – para Sophia, o mais belo de todos os Kouroi é o Kouros de Milo, do Museu Arqueológico, com seu “corpo matutino [que] sobe do chão, direto, fino e perfeito como uma espiga de trigo” (1979, p. 26). Tal descrição permite entender a existência de um princípio constitutivo baseado na busca pela forma simples ou elementar, que vê na natureza uma manifestação imanente. Por isso, os Kouroi possuem a luz diurna das ilhas, o fluir das águas do mar, a

---

<sup>80</sup> Sophia refere-se ao período da segunda metade do século VII a. C. e, como representante da arte desta época, cita o Kouros de bronze de Delphos.

luminosidade diurna, o branco das espumas do mar e o úmido das areias. A pele tem algo de cereal e de matinal. As formas, os contornos, os músculos, todo o corpo é claro, e o Kouros de Milo é descrito por Sophia com seu “corpo matutino”, que invoca o mar, o sal e a primavera. “Na imagem do homem jovem o artista tenta convocar a juventude intacta e nua do primeiro dia” (1979, p. 32). Isso explica porque o Kouros é uma poética: ele mostra o corpo humano como *phainomenon* (brilhar do ser), aparecimento do ser, aliança do homem com a natureza e síntese que congrega a confiança do homem em si mesmo e no mundo. Isso significa dizer que ele representa a totalidade. A beleza inscrita nele é ao mesmo tempo sagrada ou religiosa e representa uma ordem e uma verdade, sendo descocultação.

A frontalidade se explica pela forma clara e pelo emergir da natureza que dele parece brotar – Sophia observa que a palavra Kouros significa *broto* e, no Brasil, a palavra *broto* quer dizer rapaz jovem. Aspecto matutino ou diurno, cereal, broto, rebento, espiga de trigo, são todas metáforas para explicar o Kouros e sua jovialidade. A natureza jovial de seu corpo “irradia claridade e nasce de uma exigência de lucidez e clareza” (1979, p. 31) e é associada, portanto, ao emergir da natureza. Sophia lembra que é comum na literatura grega associar a jovialidade a algum elemento natural, como Ulisses que compara Nausíaca a uma palmeira.

A frontalidade inscrita na estátua grega também se explica devido a herança egípcia e corresponde ao princípio de frontalidade do pensamento arcaico, o pensamento mítico e religioso no qual o homem vê a *arché* como presente na natureza, na *physis*, como o brotar do homem e seu emergir. O Kouros é, portanto, uma forma exposta e não imposta. Ele pertence ao nosso mundo e o sorriso que se vê nele e “brilha em todo o seu corpo, é um sorriso que crê no ar, na água, na terra e na luz” (1979, p. 27), o que explicaria a recorrência de todas essas imagens, inteiras e luminosas, na poética andreseniana, pois elas são *fenômeno*, são aparição e desocultação.

O Kouros é ainda modelo para o homem e, por isso, diz uma didática, ensina uma moral: “O corpo educado por uma cultura que é a cultura do corpo e do pensamento ensina uma atitude no lugar e no tempo da vida. Ensina a ‘areté’, a cultura humana que Homero celebra” (1979, p. 27). Forma exemplar ligada, portanto, a uma ética, a uma exemplaridade.

O Kouros deixa entrever uma dualidade, presente em todo ato criador da arte grega: Caos-Cosmos, Apolo-Dioniso, geometria-naturalidade, êxtase-pânico. Assim, o princípio criador segue dois caminhos opostos: a geometria e a busca pela realidade natural e, como já referenciado no capítulo dois, é este o princípio criador estético seguido por Sophia. O amor pela realidade física, o amor pela forma natural entrelaça-se no princípio geométrico e na preocupação formal. O Kouros permite, nesse sentido, ver uma obscuridade, pois se ele, como

o Kouros de Milo, emerge da terra e abandona os deuses ctônicos, se o passo que dá adiante representa esse abandonar das trevas primitivas e o lançar-se no mundo diurno ou no mundo exterior inundado de luz, o seu sorriso guarda o espanto, é ao mesmo tempo encantamento e interrogação, pois desvela o sorriso de um mundo que está descobrindo-se – daí possuir, conforme Sophia (1979), o mesmo espírito dos filósofos: o entendimento de que a apreensão da natureza é frontal. Seguindo a lei da frontalidade,

o Kouros de Milo avança unicamente um passo. Mas esse passo deixa para trás o mundo difuso do terror primitivo, o mundo em que os deuses são chacais e serpentes, o mundo dos deuses devoradores sombrios de homens. [...] E introduz-nos num mundo de formas precisa, lisas, maravilhadas e livres. Apolo matou Pyton e Theseu venceu o Minotauro. As métopas e os frontões de todos os templos começam a celebrar o triunfo da claridade (ANDRESEN, 1979, p. 32-33).

Mas, por volta do ano de 500 a. C., com o início das invasões persas, a lei da frontalidade é quebrada. As estátuas perdem seu sorriso de espanto e os tempos exigem agora uma postura ética, celebrada na época com o surgimento do teatro.

É todo esse espírito de frontalidade, de clareza poética, de frontalidade perante o mundo e seu emergir, de verdade e sinceridade, que Sophia recupera ao apresentar em seus versos a natureza frontal e solar dos Kouroi. A segunda estrofe do poema “Sua beleza” ilustra essas características:

[...]  
 Seu torso lembra o respirar da vela  
 Seu corpo é solar e frontal  
 Sua beleza à força de ser bela  
 Promete mais do que prazer  
 Promete um mundo mais inteiro e mais real  
 Como pátria do ser  
 (*O nome das coisas*, p. 660).

O torso a lembrar “o respirar da vela” associa-se a um fluir ou a um movimento natural presente na materialidade da estátua, como se esta prendesse tudo aquilo que é efêmero. A beleza inscrita nela não é evidente, mas uma promessa, ou uma “força de ser bela”, uma possibilidade de promessa para a construção de “um mundo mais inteiro e mais real”, que termina num projeto moral: o culminar da pátria como “ser”. A palavra “pátria” não deixa de evocar a pátria portuguesa mergulhada em sua dimensão histórica. Descrito como

um “livro escrito perto de mais” (cf. VASCONCELOS, 1991), *O nome das coisas* apresenta, como já referenciado, poemas datados que revelam a frontalidade temporal experienciada por Sophia. Por isso “promessa” e “pátria” são duas palavras que ecoam o momento histórico anterior ao 25 de Abril. A estátua, com sua “beleza total” e com sua promessa de “um mundo mais inteiro e mais real” simboliza o sentimento coletivo português em busca de uma pátria mais justa e verdadeira. Ela convoca o passado sem menosprezar o presente.

Silvina Rodrigues Lopes (1990, p. 24) nota que há na poesia de Sophia uma tentativa de animar a estátua grega com um sopro de transcendência, “o qual é dado como movimento através da metáfora da navegação”. O poema “A estátua” constitui um exemplo claro dessa tentativa de animar a estátua pela via da navegação:

Nas suas mãos a voz do mar dormia  
Nos seus cabelos o vento se esculpia

A luz rolava entre os seus braços frios  
E nos seus olhos cegos e vazios  
Boiava o rastro branco dos navios.  
(*Tempo dividido*, p. 342).

Como se lê, os elementos da natureza, o mar, o vento, a luz, permitem atribuir à estátua não apenas vitalidade e movimento, mas transcendência. Seu aspecto diurno nota-se pela presença da luminosidade em “seus braços frios” e no “rastro branco dos navios” que percorre os olhos. O realismo sensorial inscrito na estátua, mais certa sensação de prender em sua dureza e concretude a força vital da natureza, faz com que nela vibre o reter do movimento temporal. A estátua pode assim ser lida como uma forma de eufemizar a passagem do devir, em contraste com o movimento da metáfora da navegação que percorre todo o poema, como interpretou Lopes (1990, p. 25): “através da metáfora da navegação se expõe, na poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen, uma tensão entre a consciência da mudança vertiginosa, do efêmero, da dispersão e fragmentação próprios da modernidade, e o desejo de escuta ou partilha de uma tradição clássica em que o mundo da arte se identifica com a forma estável que redime e reconcilia”.

Símbolo, portanto, da união entre o fugidio e aquilo que é permanente, síntese entre uma modernidade e uma tradição clássica, entre passado e presente, a estátua constitui um signo que permite eufemizar o tempo e a morte, mas que não esconde a consciência dessas presenças, como os “olhos cegos e vazios” sugerem.



A frontalidade inscrita no Kouros, também é reencontrada na cultura grega. No poema “Ítaca”, a primeira estrofe pode ser lida como uma exortação que reúne a alegria e o frêmito da partida – a partida de Brindisi é o tradicional caminho da Itália para o Oriente, até a chegada a Ítaca. A viagem marítima acontece “entre os negrumes da noite”, espaço simbólico fundador de um recomeço, ou como expresso no poema, “é a vigília de um segundo nascimento”, o que atribui à noite um caráter eufemizador: ela é comparável à Grande-Mãe cósmica. A viagem noturna pelo mar é menos uma partida da terra firme e mais de si mesmo, quase uma despedida de um eu que fica no cais de Brindisi. A noite e o mar, dois símbolos que carregam o potencial criador, mais o sol que abre a segunda estrofe, anunciam o instante inaugural e a própria reunificação do ser:

### Ítaca

Quando as luzes da noite se reflectirem imóveis nas águas verdes de  
Brindisi  
Deixarás o cais confuso onde se agitam palavras passos remos e  
guindastes

A alegria estará em ti acesa como um fruto  
Irás à proa entre os negrumes da noite  
Sem nenhum vento sem nenhuma brisa só um sussurrar de búzio no  
silêncio

Mas pelo súbito balanço pressentirás os cabos  
Quando o barco rolar na escuridão fechada  
Estarás perdida no interior da noite no respirar do mar  
Porque esta é a vigília de um segundo nascimento

O sol rente ao mar te acordará no intenso azul  
Subirás devagar como os ressuscitados  
Terás recuperado o teu selo a tua sabedoria inicial  
Emergirás confirmada e reunida  
Espantada e jovem como as estátuas arcaicas  
Com os gestos enrolados ainda nas dobras do teu manto  
(*Geografia*, p. 558).

O sol anuncia o novo dia, este instante inaugural que simboliza um recomeço e une-se ao mar, símbolo mítico que representa o potencial criador, e ao azul, símbolo do ar puríssimo. Há que se levar em conta o simbolismo da água associado ao nascimento ou ao próprio renascimento, pois como lembra Durand (2012, p. 226), “em numerosas mitologias o nascimento é como que instaurado pelo elemento aquático: é perto de um rio que nasce Mitra, é num rio que renasce Moisés, é no Jordão que renasce Cristo”. E mesmo o próprio instante do acordar, enunciado na segunda estrofe, pode ser lido como metáfora de uma tomada de

consciência nova do ser, por isso o verso “Subirás devagar como os ressuscitados” apresenta a imagem da subida que se associa à busca pelo transcendental ou a uma elevação sublimada. É, nesse sentido, que surge a recuperação do selo e da “sabedoria inicial”. Por fim, os três versos finais evocam o simbolismo da totalidade cósmica e da reunificação das estátuas gregas arcaicas: “Emergirás confirmada e reunida/ Espantada e jovem como as estátuas arcaica/ Com os gestos enrolados ainda nas dobras do teu manto”. O instante de chegada a Ítaca, também ela uma cidade mítica, onde Ulisses renasceu e emergiu como novo homem, é comparável à beleza jovem, pura e plena dos Kourai. Assim, a cultura grega surge como o ponto onde a unidade e a plenitude do mundo e das coisas existiram, mas onde ainda é possível ser reencontrada.

No poema “Crepúsculo dos deuses”, há um contraste entre claridade e trevas que pode ser lido, historicamente, como um embate entre paganismo e cristianismo, protagonizado pelo imperador Juliano, conhecido como o Apóstata, o último imperador pagão que tentou reinstaurar a crença pagã antiga, o que explicaria o título do poema, seria o último suspirar dos deuses pagãos e o início da vitória das trevas.

Um sorriso de espanto brotou nas ilhas do Egeu  
E Homero fez florir o roxo sobre o mar  
O Kouros avançou um passo exactamente  
A palidez de Atena cintilou no dia

Então a claridade dos deuses venceu os monstros nos frontões de  
todos os templos  
E para o fundo do seu império recuaram os Persas

Celebrámos a vitória: a treva  
Foi exposta e sacrificada em grandes pátios brancos  
O grito rouco do coro purificou a cidade

Como golfinhos a alegria rápida  
Rodeava os navios  
O nosso corpo estava nu porque encontrara  
Sua medida exacta  
Inventámos: as colunas de Sunion imanentes à luz.

Mas eis que se apagaram  
Os antigos deuses sol interior das coisas  
Eis que se abriu o vazio que nos separa das coisas  
Somos alucinados pela ausência bebidos pela ausência  
E aos mensageiros de Juliano a Sibila respondeu:

“Ide dizer ao rei que o belo palácio jaz por terra quebrado

Febo já não tem cabana nem loureiro profético  
nem fonte melodiosa. A água que fala calou-se\*\*

\* Resposta do Oráculo de Delphos a Oríbase, médico de Juliano, o Apóstata (Cedrenus, *Resumo da História*).  
(*Geografia*, p. 556).

O alvorecer da cultura grega está expresso na primeira estrofe. É então o triunfo da claridade que vence “os monstros nos frontões de todos os templos”. Uma claridade que expulsa não apenas os persas mas as trevas. A segunda estrofe celebra a festa e o próprio sacrifício da obscuridade que purifica toda a cidade. É, assim, que na quarta estrofe surgem os símbolos da harmonia e da ordem gregas: a nudez como perfeição e exatidão, a “medida exacta”, o princípio ordenador das colunas de Sunion. A penúltima estrofe instaura, no entanto, o exílio dos deuses, tema recorrente na poesia de Sophia. O “sol interior das coisas”, outra denominação para os deuses, é extinto e instaura o vazio e a ausência de união entre o ser e o mundo. O exílio dos deuses, como o do próprio ser, surge arrematado na estrofe final. A resposta do Oráculo ao imperador Juliano atesta que Apolo está ausente e não mais tem voz. Símbolo da claridade e harmonia gregas, o deus simboliza o ruir da cultura grega, bem como a morte do imperador representa o declínio do helenismo e sua cultura pagã. A claridade foi vencida pelas trevas e a desaliança, “que nos separa das coisas”, passou a reinar. Outra leitura, então, se anuncia, pois a permanência das trevas em seu sentido diurno, como símbolo negativo, traduziria a própria condição da sociedade portuguesa, vencida pelos ditadores simbolizados pelas trevas. A resposta enigmática do oráculo, tal como a linguagem poética, é convocada para anunciar a verdade, ainda que cifrada.

Muitas vezes a clareza, a nitidez e a transparência solares surgem para simbolizar um projeto poético e ético, aliando poesia e política, lembrando que na obra de Sophia, a forma justa e precisa une-se a um sentimento de justiça, como se pode ler nos dois poemas sobre Lagos.

Lagos I

*“Un jour à Lagos ouverte sur la mer comme l'autre Lagos”*  
Senghor

Em Lagos  
Virada par ao mar como a outra Lagos  
Muitas vezes penso em Leopoldo Sedar Senghor:  
A precisa limpidez de Lagos onde a limpeza  
É uma arte poética e uma forma de honestidade

Acorda em mim a nostalgia de um projecto  
Racional limpo e poético

Os ditadores — é sabido — não olham para os mapas  
Suas excursões desmesuradas fundam-se em confusões  
O seu ditado vai deixando jovens corpos mortos pelos caminhos  
Jovens corpos mortos ao longo das extensões

Na precisa claridade de Lagos é-me mais difícil  
Aceitar o confuso o disforme a ocultação

Na nitidez de Lagos onde o visível  
Tem o recorte simples e claro de um projecto  
O meu amor da geometria e do concreto  
Rejeita o balofo oco da degradação

Na luz de Lagos matinal e aberta  
Na praça quadrada tão concisa e grega  
Na brancura da cal tão veemente e directa  
O meu país se invoca e se projecta

*Lagos, 20 de Abril de 1974.*

*(O nome das coisas, p. 667).*

Tanto a epígrafe quanto a imagem inicial do mar, sugerem o redobramento ou duplicação, anunciando já outra Lagos. Nela, a claridade e limpidez conduzem não apenas a um projeto poético como a um ético, tal como as imagens da ânfora e da estátua gregas. Por isso também o amor pela geometria rejeita tudo o que dela se distancia. Por isso, a frontalidade com o visível torna mais difícil aceitar os desmandos dos ditadores que desconhecem os mapas, desconhecem a realidade, porque suas excursões “fundam-se em confusões”, em mentiras e demagogia. A segunda estrofe faz uma referência direta a Antonio Salazar e à Guerra Colonial. O verso “O seu ditado vai deixando jovens corpos mortos pelos caminhos” referencia o número de soldados mortos “nos três principais teatros de operações na África (Guiné, Angola e Moçambique)”: cerca de 8.831 vítimas fatais (cf. FERREIRA, 2000). Mas esse número não perturbava Salazar que tentava manter em seu discurso o exército como “salvaguarda das colônias” e, segundo ele as Forças Armadas “deveriam se recusar a ser o prolongamento das disputas civis. A estabilidade política repousaria no afastamento dos militares e na repressão interna a cargo de uma polícia política (PIDE), portanto Salazar nunca teve as forças armadas como o esteio do seu regime” (SECCO, 2013, p. 370), mas tal leitura de Salazar não é real nem verdadeira, pois o seu ditado é confuso e deixa “jovens corpos mortos pelos caminhos”. A luminosidade de Lagos como símbolo da

verdade, sinceridade e honestidade, e o amor pela geometria e concreto rejeitam “o oco da degradação”. O discurso de Salazar, assim como os discursos dos ditadores, é vazio, são as “Malhas que o império tece/ Mesmo depois de perdido”, como diz no poema “Em memória” que se inicia com esses dois outros versos: “Por Goa sacrificado/ Foi morto e foi esquecido” (*Dual*, p. 639).

A invocação de um projeto político nasce, de certa forma, da própria arquitetura e paisagem de Lagos, e na luz “matinal e aberta” – novamente a manhã representa o instante genesíaco inaugural. Mais precisamente, o país se invoca “Na praça quadrada tão concisa e grega/ Na brancura da cal tão veemente e directa”, a praça é o *locus* por excelência das revoluções e da liberdade. Por isso, na última estrofe o “país se invoca e se projecta”, como se ali fosse o centro irradiador de um recomeço, de um ressurgimento representado historicamente pelo 25 de Abril de 1974 – não se pode esquecer, que o poema finaliza-se com uma marcação espacial e temporal, exatamente cinco dias antes do sonhado dia da liberdade.

O poema “Lagos” também é característico de uma relação frequente na poesia de Sophia: a junção de arquitetura e justiça. No poema “A forma justa”, por exemplo, a poeta diz deste modo: “Sei que seria possível construir a forma justa/ De uma cidade humana que fosse/ Fiel à perfeição do universo”<sup>81</sup>. Destaca-se, também, nesta relação entre a cidade construída geometricamente e a justiça ética, o poema “Brasília” (*Geografia*, p. 566). Nele a poeta aponta a dualidade complementar da cidade: “Lírica e lógica/ Grega e brasileira/ Ecumênica/ Propondo aos homens de todas as raças/ A essência universal das formas justas”. Sobre o encanto que a cidade brasileira provocou em Sophia, em entrevista a Eduardo Prado Coelho, ela diz: “Tinha espaço e as formas destacavam-se no espaço e eram muito bonitas, eram completamente diferentes, era a ‘cidade Hipodâmica’ que os Gregos primeiro construíram, a cidade que nasce, não do acaso mas do arquiteto, é por isso uma cidade que está proporcionada e ordenada, por isso é que eu no meu poema falo da ‘Cidade de Atena’ porque é realmente a cidade que nasceu de um pensamento e não do acaso” (1986, p. 65). Para Sophia, a forma justa da cidade (precisa, geométrica, nascida do pensamento) com uma atenção voltada ao desenho arquitetônico e urbanístico conduziria a uma justiça social.

No outro poema sobre Lagos, a clareza da paisagem e do verão conduzem, agora, a uma reflexão sobre a realização, ou não, da promessa revolucionária e transformadora representada pelo 25 de Abril. Eis o poema:

---

<sup>81</sup> *O nome das coisas* (p. 710).

## Lagos II

## I

Lagos onde reinventei o mundo num verão ido  
 Lagos onde encontrei  
 Uma nova forma do visível sem memória  
 Clara como a cal concreta como a cal  
 Lagos onde aprendi a viver rente  
 Ao instante mais nítido e recente  
 Lagos que digo como passado agora  
 Como verão ido absurdamente ausente  
 Quase estranho a mim e nunca tido

## II

Foi um país que eu encontrei de frente  
 Desde sempre esperado e prometido  
 O puro dom de ter nascido  
 E o sol reinava em Lagos transparente

## III

Lagos lição de lucidez e liso  
 Onde estar vivo se torna mais completo  
 — Como pode meu ser ser distraído  
 De sua luz de prumo e de projecto?

## IV

Ou poderemos Abril ter perdido  
 O dia inicial inteiro e limpo  
 Que habitou nosso tempo mais concreto?

Será que vamos paralelamente  
 Relembrar e chorar como um verão ido  
 O país linear e transparente  
 E sua luz de prumo e de projecto?

1975

(*O nome das coisas*, p. 683).

O poema estabelece um jogo discursivo com o anterior, não apenas pelo título sequencial e pela data posterior, mas sim pelo entrelaçamento de vozes que se cruzam nos textos. Se em “Lagos I” invocava-se o presente, agora nota-se a referência ao passado, a um “verão ido”, um verão “Quase estranho a mim e nunca tido”. É a lembrança desse passado, como de um mundo reinventado que surge em “Lagos II”. Mas o sol e a clareza da praia algarvia, o encontro frontal com a sua limpidez não provocaram nenhuma lição, por isso nas duas últimas partes do poema surgem indagações sem respostas, embora naquela altura, o poema surge datado de 1975, um ano após o 25 de Abril, já se intuía a resposta. O país que se invocou e se projetou antes, registrado no poema “Lagos I” não foi alcançado, por isso as

perguntas formuladas na última estrofe. É, assim, que a brancura de Lagos, com sua clareza e concretude, surge como contraponto da consciência lúcida e atenta diante a incerteza sobre a não realização da promessa anunciada pelo “dia inicial inteiro e limpo/ Onde emergimos da noite e do silêncio”. Fica também a suspeita de que por trás da brancura, limpidez e clareza está a noite à espreita, porque a beleza traz o monstro em si suspenso.

Sobre a não concretização da promessa representada pelo 25 de Abril, é comum os historiadores apontarem a revolução portuguesa como uma “contra-revolução”, pois ela não provocou efetivamente uma mudança política, apenas “tornou-se uma ‘evolução’ dirigida pela (agora) recuperada burguesia. Mas não sem contestações populares. [...] o dia 25 de novembro coroou o longo processo de mudança da correlação de forças militar e assumiu os contornos de uma provocação e de um golpe contra-revolucionário” (SECCO, 2013, p. 373) – o golpe acontecido no dia 25 resultou na exclusão dos esquerdistas radicais das forças armadas e coroou os “coronéis” no poder, instaurando uma política conservadora que não diferia substancialmente da anterior. Todo esse lamento pelos rumos da revolução de Abril atravessa o poema “Lagos II” e pode ser lido a partir da constatação do imaginário solar que em sua transparência permite ver o país “de frente”<sup>82</sup>.

Um país de luz perfeita e clara é convocado, por sua vez, pelo poema “Pátria”. Nele novamente comparece o projeto de ver o visível até o fim e ver o “concreto silêncio limpo das palavras”:

Por um país de pedra e vento duro  
Por um país de luz perfeita e clara  
Pelo negro da terra e pelo branco do muro

Pelos rostos de silêncio e de paciência  
Que a miséria longamente desenhou  
Rente aos ossos com toda a exactidão  
Dum longo relatório irrecusável

E pelos rostos iguais ao sol e ao vento

E pela limpidez das tão amadas  
Palavras sempre ditas com paixão  
Pela cor e pelo peso das palavras  
Pelo concreto silêncio limpo das palavras  
Donde se erguem as coisas nomeadas

<sup>82</sup> O desalento na política instaurada após a Revolução dos Cravos pode ser lido, também, no poema “Nestes últimos tempos” (*O nome das coisas*, p. 711). Nele há a constatação de que a esquerda também cometeu erros e praticou injustiças, uma alusão ao Partido Comunista Português (PCP) que se entregara “às delícias da democracia parlamentar que antes repudiara com veemência e alguma brutalidade” (FERREIRA, 2000, p. 361).



Pela nudez das palavras deslumbradas

– Pedra rio vento casa  
Pranto dia canto alento  
Espaço raiz e água  
Ó minha pátria e meu centro

Me dói a lua me soluça o mar  
E o exílio se inscreve em pleno tempo  
(*Livro sexto*, p. 479).

A luz perfeita permite a visão clara de tudo, por isso as coisas são nomeadas em sua essencialidade – “pedra e vento duro”, “negro da terra” e “branco do muro”; por isso também se pode ver os “rostos de silêncio e de paciência” sem demagogia ou retórica, sem o artificialismo das palavras. Tudo está exposto “rente aos ossos”. Para a exaltação desse real essencial e elementar faz-se necessária a limpidez das palavras e o seu “concreto silêncio limpo”, porque da nomeação do real com as palavras que são as “coisas nomeadas” emerge a nudez. A imagem poética assume importância fundamental enquanto algo que ilumina e ao mesmo tempo amplia o visível.

Como observa Manuel Gusmão (2005, p. 42) os adjetivos relacionados à *nua* e *inteira* “acendem” a poesia andreseniana: “*Nua* pode dizer uma espécie de recusa da retórica enquanto ornamento e persuasão, uma recusa próxima da diferença, estabelecida na ‘Arte poética I’, entre ‘beleza estética’ e ‘beleza poética’. *Nu* diz ela que é o seu método. *Inteira* diz o uno e o maciço do todo, diz a integridade moral, a fidelidade à promessa de ‘ver o visível até o fim’”.

A iluminação do real instaura um lamento: a pátria torna-se exílio, do ser e da natureza, pois a lua provoca dor e o barulho do mar é soluço. A luz plena surge, portanto, para revelar o exílio, palavra que dificilmente pode ser dissociada do tempo histórico português, de sua opressão e censura.

Exílio

Quando a pátria que temos não a temos  
Perdida por silêncio e por renúncia  
Até a voz do mar se torna exílio  
E a luz que nos rodeia é como grades  
(*Livro sexto*, p. 483).

O sentimento de exílio vem da ausência de voz e de ação. Neste cenário, “Até a voz do mar se torna exílio”. O mar, símbolo mítico da história e da nacionalidade portuguesas, perde

seu simbolismo de descoberta, de aventura e de liberdade, como se ele instaurasse o limite e, como avesso do verso pessoano, torna-se o mar com fim. A luz agora também ganha uma valorização negativa: “é como grades”, sugerindo aprisionamento, por isso “a pátria que temos não a temos”.

A luz clara e branca exige que se olhe o país de frente. E se o sol permite ver o visível até o fim, ele também provoca a cegueira. Nessa nova atitude imaginativa, a luz solar pode ser a luz dura e implacável.

### 5.3. A LUZ IMPLACÁVEL E A CEGUEIRA

Imaginar uma luz luminosa pode representar a visualização de um horizonte espiritual ou, em termos psicóticos, mas não patológicos, uma “gigantização imaginária” acompanhada da luz implacável, tão brilhante que cega e torna-se impiedosa (cf. DURAND, 2012). É a luz terrível que cega mas faz ver, o que explicaria a associação, em muitos mitos, entre a cegueira e a sabedoria, como no mito de Édipo.

Se antes a luz plena promovia a união e o reencontro entre o homem e o Cosmos, se a luminosidade permitia ver o visível até o fim, incluindo a dura realidade opressora portuguesa, se exigia um encontro frontal, agora, a luz solar plena fere, cega, corta, divide o ser.

Em alguns poemas, além de expor a beleza, o tema da luz intensa pode associar-se a uma luz implacável, que conduz ao mesmo movimento que une as trevas à cegueira. Esta surge como um símbolo associado à noite, que impossibilita, como repete o senso comum, a visão plena das coisas – ressalta-se no entanto, como apresentado no capítulo anterior, que a noite pode iluminar, criando à volta das coisas um halo misterioso e luminoso e pode iluminar o próprio ser.

A cegueira pode estar associada, portanto, à luz clara do dia. A luminosidade plena pode provocar uma cegueira tanto por sua condição em si mesma quanto por sua condição de iluminar a beleza – como no poema “As grutas”, em que a luz intensa “quase me cega a perfeição como um sol olhado de frente”<sup>83</sup>. Nesse caso, a cegueira eufemiza-se e aparece “com a solarização benéfica das imagens” (cf. DURAND, 2012).

Em outros poemas, a cegueira nasce da visão plena da luz:

---

<sup>83</sup> *Livro sexto* (p. 445).

E só então saí das minhas trevas:  
 Abri as minhas mãos como folhagens,  
 Intacta a luz brotava das paisagens,  
 Mas na doçura fantástica das coisas  
 As minhas mãos queimavam-se e morriam.

Dia perfeito, inteiro e luminoso,  
 Dia presente como a morte – luz  
 Trespessando os meus olhos de cegueira.  
 Cada voz, cada gesto, cada imagem  
 Na exalação do sol se consumia.  
 (*Coral*, p. 292).

O primeiro verso anuncia a saída das trevas, o que já indicaria uma possibilidade de visão plena das coisas. O gesto, que de alguma forma promove, na poética de Sophia, uma união entre as mãos à natureza, instaura uma sensação térmica: “As minhas mãos queimavam-se e morriam”. O calor não se traduz como suave, aconchegante, e sim como furor, como agressivo, o que ressaltaria a condição implacável da luz.

A segunda estrofe intensifica a solaridade e a presença temível da morte, a anunciar que a luz intensa faz ver e cega. A luz não expulsa a condição mortal, antes faz ver mais plenamente que as imagens se deixam iluminar pelo sol intenso para quase que instantaneamente desaparecerem, consumirem-se, pois a visão intensa provoca cegueira: “luz/ Trespessando os meus olhos de cegueira” e mesmo diante a “exaltação do sol”, ou talvez por causa dele, a imagem desvanece.

A luz intensa permite não apenas olhar as coisas em sua plenitude, como fere porque atinge a luminosidade do ser, revela a sua nudez ou a frontal natureza do ser. Nesse sentido, Durand (2012) estabelece uma relação entre o tema da cegueira e o dos espelhos, pois aquela transmuta-se de um sentido próprio para um sentido moral. “É por essa razão que, nas lendas e fantasias da imaginação, o inconsciente é sempre representado sob um aspecto tenebroso, vesgo ou cego. Desde o Eros-Cupido com os olhos tapados, [...] passando pelo tão célebre e terrível Édipo, que a parte profunda da consciência se encarna na personagem cega da lenda” (DURAND, 2012, p. 94). Nesse sentido, à cegueira liga-se o inconsciente confuso, perturbado, decaído, o que explica como o simbolismo do espelho está associado ao conhecimento, como também se associa à sinceridade, à verdade<sup>84</sup>.

<sup>84</sup> Vários poemas de Sophia tematizam o simbolismo do espelho. É sintomático, por exemplo, como ele congrega a imagem de redobramento –, como nos versos “A casa está na tarde/ Actual mas nos espelhos/ Há o brilho febril de um tempo antigo/ Que se debate emerge balbucia” (“Portas da Vila”, *Geografia*, p. 539) – percebe-se o redobramento de duas casas, a “actual” e outra pertencente a “um tempo antigo”, mas vibrante ainda; no poema

Carregando consigo o tema da verdade ou do conhecimento, o poema abaixo pode ser lido, a partir do próprio sentido de peregrinação espiritual que sua leitura provoca – o espaço do deserto, assim como o dos “jardins do paraíso” e a nudez carregam um simbolismo cristão – um encontro com a verdade que há no mundo e com a verdade que habita o ser.

Para atravessar contigo o deserto do mundo

Para atravessar contigo o deserto do mundo  
Para enfrentarmos juntos o terror da morte  
Para ver a verdade para perder o medo  
Ao lado dos teus passos caminhei

Por ti deixei meu reino meu segredo  
Minha rápida noite meu silêncio  
Minha pérola redonda e seu oriente  
Meu espelho minha vida minha imagem  
E abandonei os jardins do paraíso

Cá fora à luz sem véu do dia duro  
Sem os espelhos vi que estava nua  
E ao descampado se chamava tempo

Por isso com teus gestos me vestisse  
E aprendi a viver em pleno vento  
(*Livro sexto*, p. 465).

Para ver a verdade o eu deixa o “espelho minha vida minha imagem”. A união destes três signos – espelho vida imagem – inscritos no mesmo verso, bem como a ausência de vírgula entre eles, sugerem que formam uma única imagem. Abandonando a segurança do reino, ou da perfeição anunciada pela “pérola redonda” e pelos “jardins do paraíso”, ele enfrenta a “luz sem véu do dia duro” e, agora, sem espelhos vê sua nudez e descobre o tempo. Em termos simbólicos cristãos, a nudez ainda significa o “estado em que tudo está manifesto, não oculto” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 645). O poema parece convergir para esse simbolismo, no sentido de uma desocultação do mundo e do próprio eu: abandonar os jardins, como no Gênese, é abandonar o paraíso, a imortalidade, mas é também abandonar a inocência. A nudez revelaria, então, o conhecimento, o enfrentamento do “terror da morte”, a visão da “verdade”, como representa, ainda, o caminhar com o outro, “Ao lado dos teus passos caminhei”. Um percurso que a ausência dos espelhos significa deixar de olhar para si, para olhar para fora de si, um percurso que representa a maior participação social, poética e

---

“Veneza”, o redobramento atravessa o tempo vivido e o não-vivido: “E um pouco assim em nossa vida o duplo/ Espelho sem perdão do não vivido/ Caminho destinado a ser perdido/ (*Ilhas*, p. 771).

política de Sophia, evidente a partir de *Livro sexto*, livro em que se encontra o poema, que está simbolizada pela luz intensa, “sem véu do dia duro”. É ela que revela o quanto o sujeito estava cego, mesmo paradoxalmente diante do espelho. Foi preciso sair desse mundo “perfeito” para encontrar outro caminho: “E aprendi a viver em pleno vento”. A caminhada não foi realizada, contudo, em solidão, mas ao lado de um tu que não se anuncia claramente.

Outra luz intensa surge na poética de Sophia, agora como a luz implacável que desvanece as sombras e os fantasmas. É a luz solar associada ao meio-dia.

### Meio-dia

Meio dia. Um canto da praia sem ninguém.  
O sol no alto, fundo, enorme, aberto,  
Tornou-se o céu de todo o deus deserto.  
A luz cai implacável como um castigo.  
Não há fantasmas nem almas,  
E o mar imenso solitário e antigo  
Parece bater palmas.  
(*Poesia*, p. 66).

Conforme Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 603), o *meio-dia* representa o ponto de intensidade máxima, mas também um movimento que conduz ao seu oposto, ao seu movimento ascendente, portanto, seu declinar leva a um redirecionamento em direção à noite. O mesmo acontece com a meia-noite que enseja após o seu culminar um movimento em direção à luz ou ao sol – o que explicaria, conforme exemplo citado pelos autores, a crença ocidental do nascimento de Cristo ter se realizado no solstício de inverno e à meia-noite. É nessa direção que Manuel Gusmão (2013, p. 48) direciona sua leitura do poema: trata-se de uma “(aparente, falsa?) transparência do céu que, sem a fantasmagoria das nuvens e das almas, deixa pressentir o imenso corpo da noite sideral”. A aparente luminosidade plena do meio-dia já é um direcionamento para a noite.

No poema, a hora do meio-dia anuncia a presença de um deus invisível. Sente-se sua presença no céu totalmente preenchido pela luminosidade do sol – na tradição bíblica, esse momento simboliza a luz em sua plenitude: Conforme exemplificam Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 603), “Orígenes observa que Loth era incapaz de receber a luz plena do meio-dia, enquanto que Abraão era capaz de a ver. Ver Deus face a face é vê-lo à luz do meio-dia”. Porém essa luz solar do meio-dia surge implacável e “como um castigo”, capaz de expulsar as sombras, os fantasmas e as almas. Segundo o esoterismo ismaeliano, continuam os autores, o “meio-dia é a hora em que não há mais sombra”, momento em que os gregos celebravam seus

rituais aos mortos (p. 843). Nesse sentido, poderíamos pensar num movimento de luz que atinge seu ponto máximo, mas caminha para seu declínio e para seu encontro com a noite, o que permite imaginar tanto a noite como luminosa e brilhante (tantas vezes referenciada na poética de Sophia, como exemplificado no capítulo anterior), quanto o meio-dia como obscuro. Duas expressões que apenas na aparência mostram-se paradoxais, pois elas confirmam a ideia de que as imagens noturnas e as solares guardam, no fundo, a mesma atitude imaginária. Sobre esta relação paradoxal, mas complementar, que rege as imagens noturnas e as solares, Gusmão comenta: “A estranheza provocada pela modalização que acompanha o verbo no poema de Sophia – a luz implacável – seria o produto e o sintoma de uma relação escondida e a adivinhar: a claridade do céu mediterrânico é assim uma luminosidade *implacável* porque ela ao mesmo tempo cega e pressiona o olhar a adivinhar a noite que está por trás” (2013, p. 48).

Os dois versos finais do poema, “E o mar imenso solitário e antigo/ Parece bater palmas”, sugerem uma espécie de celebração de um ritual, como se o mar na figura de espectador assistisse ao espetáculo solar. O mar em êxtase é descrito como “antigo”, expressão que simboliza seu caráter sagrado e infinito, como se o meio-dia marcasse “uma espécie de instante sagrado, uma parada no movimento cíclico, antes que se rompa um frágil equilíbrio e que a luz se incline rumo a seu declínio. Ele sugere uma imobilização da luz em seu curso – o único momento sem sombra – uma imagem de eternidade” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 603). O movimento cíclico do mar, aliado ao seu caráter “antigo”, matizam esse instante do meio-dia de uma tonalidade sagrada e extasiante.

Também no poema “No alto mar” o momento da plenitude solar expulsa as sombras – a referência ao “meio-dia” não é diretamente enunciada, mas a alusão ao “Sol [que] brilha enorme” leva a pensar no instante do meio-dia, um instante celebrado novamente diante o mar e que expulsa a sombra – “Sem que ninguém forme/ Gestos na sua luz”. O mar iluminado ganha uma qualidade mais material e concreta, pois é comparado a uma “Planície infinita” e solitária.

No alto mar  
A luz escorre  
Lisa sobre a água.  
Planície infinita que ninguém habita.

O Sol brilha enorme  
Sem que ninguém forme  
Gestos na sua luz.

(*Poesia*, p. 95).

Ressalta-se a grafia maiúscula do “Sol que brilha enorme”. Não bastasse o aumentativo sugerido pelo adjetivo, o termo vem grafado maiúsculo como a traduzir um desejo de que “Todos os seres do Mundo merecem as palavras escritas em maiúsculas”, conforme pensa Bachelard (1996, p. 193), como, ainda, a representar uma tranquilidade (destaca-se a imensidão do mar e sua solidão). Bachelard nota que a paz une aquele que sonha ao seu mundo: “Nessa Paz se estabelece uma psicologia das maiúsculas. As palavras do sonhador tornam-se nomes do Mundo. Ascendem à maiúscula. Então o Mundo é grande e o homem que o sonha é uma Grandeza” (p. 166).

Outra imagem do meio-dia surge no poema seguinte:

Luminosos os dias abolidos  
Quando o meio-dia inclinava a sombra das colunas  
E o azul do céu tomava em si a terra  
Apaziguada no murmúrio  
Das folhagens e dos deuses.  
(*Coral*, p. 265).

Agora o meio-dia não dissipa a sombra, antes parece erigir mais visível e concretamente as colunas. Nesse momento mais luminoso do dia, o azul preenche toda a terra. Essa cor, segundo Bachelard (2001) auxilia no repouso e no recolhimento. É esta imagem que se anuncia nos três últimos versos.

A luz, conforme apresentado até então, ganha contornos sombrios e eufemizadores. É a luz que reúne, mas também cega. Seu simbolismo revela uma tensão contraditória e complementar entre luminosidade e escuridão, cujas figuras míticas de Apolo e Antinoos são as imagens mais exemplares.

#### 5.4. APOLO: DEUS SOLAR E SOMBRIO

A mitologia em torno de Apolo é bastante complexa e diversa, em parte devido aos vários nomes e características que recebeu ao longo do tempo, o que dificulta delimitar sua origem e seu significado. É preciso um esforço para acompanhar “a evolução dos espíritos e a interpretação dos mitos” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 66) e para compreender como um deus ligado, no princípio, à lua e a um lado sombrio e cruel, transformou-se no deus solar, deus da luz, cujas flechas simbolizam os raios solares.



A simbologia mais conhecida de Apolo é a do “arquétipo universal do Divino do qual a literatura retém alternativa e indiferentemente três nomes principais: Apolo, Febo e Sol” (BRUNEL, 1997, p. 66). De Febo herdou o significado de juventude eterna ou a luz vital (*phôs*, luz e *bios*, vida); do Sol, do latim *solus* (só), designando o único olho do céu. A esta última etimologia liga-se o nome de Apolo (*a*, privativo e *polu*, muito), aquele que não é múltiplo, mas possui, pelo contrário, uma identificação com a unidade. Uma unidade que os poemas de Sophia perseguem. Não somente a unidade, como também os valores de clareza e da harmonia guardam proximidade com Apolo. Confundido com Hélios (Sol), Apolo desde a antiguidade estava relacionado às palavras “luz”, “harmonia”, “equilíbrio”; a ele estava relacionada a “sabedoria moderada cujos preceitos estavam gravados no frontão do templo de Delphos” (BRUNEL, 1997, p. 72). Identificado, portanto, como símbolo de serenidade e harmonia, Apolo foi tornando-se o oposto da alegria desmedida de Dioniso, oposição que Nietzsche ajudou a consagrar. Entretanto, o mito de Apolo não corresponde única e inteiramente a esta significação. Trata-se de um mito mais complexo e ambíguo, “um deus que apresenta muitas zonas de sombra. Deus inquietante, complexo e autoritário, solar e ctoniano, portador da vida e da morte” (BRUNEL, 1997, p. 72). É ao mesmo tempo uma divindade solar e, contrariamente, de sombra e de morte.

Sua condição dual está inscrita em sua própria e diversa interpretação etimológica: de um lado Apolo liga-se ao verbo *luô*, libertar, significando libertação ou destruição; de outro deriva do verbo *louô*, lavar, e remete ao sentido de purificação (BRUNEL, 1997, p. 66). Os dois sentidos guardam a ambivalência do deus Apolo arcaico, mito de luz e sombra. Também os adjetivos a ele relacionados apresentam as reminiscências da ambiguidade de Apolo. Ele é chamado de *Lukeios*, “adjetivo que os estudiosos ligaram, e por vezes ainda ligam, a *lukê*, luz” (BRUNEL, 1997, 72), o que liga o deus a *Phoibos*, claro, brilhante, puro, relação que surge nos primeiros versos de *Iliada* e da *Teogonia* – no canto I da *Iliada*, com a chegada da noite, surge como o “arco de prata”, cujo brilho é comparável à lua e apresenta-se como um “deus vingador de flechas mortíferas” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 66). Mais tarde, virá a ser reforçada sua luminosidade a partir da associação entre Apolo e Hélios, conforme aparece no *Hino homérico a Apolo*, datado entre VII e VI a. C.: “Foi lá que do navio surgiu Apolo, o senhor Arqueiro, sob a aparência de um astro que reluz em pleno dia (versos 440-441)” (BRUNEL, 1997, p. 72). Ao lado deste deus identificado com o Sol, com o claro e a luz, está *Loxias*, o obscuro ou oblíquo, termo que o ligaria a *Loxo*, filha de Bóreas, o criador de Apolo.

A obscuridade de Apolo também pode ser explicada por sua relação com o mundo ctoniano e por seu simbolismo teriomorfo, recebendo atributos originários de antigos cultos agrários, provenientes dos antigos gregos nômades e pastores. Ora ele aparece como um matador de dragão fêmea, que protegia o antigo oráculo de Geia, a Terra (conforme o *Hino a homérico*, 300), ora é matador de lagartos ou de ratos (*Iliada*, I, 39) ou do dragão Píton, que protegia um antigo oráculo em Delphos. Ou, ainda, seria um matador de lobos (*lukos*), o que explicaria a ligação entre Apolo *Lukeios* com lobo e não com o termo luminoso – outra explicação que o liga ao lobo diz respeito ao seu nascimento: sua mãe Leto, para fugir dos ciúmes de Hera, transforma-se em loba. Tal teriomorfismo revela Apolo como senhor das feras e animais selvagens, ou mesmo como similar a eles, mantendo, portanto, ligação com o simbolismo teriomorfo. Senhor das feras e pastor, guerreiro irascível e detentor do poder da cura e da purificação.

A ambiguidade em torno do deus Apolo pode ser compreendida como o resultado do encontro, ao longo do tempo, de diversas culturas e de seu sincretismo religioso:

De início, revela-se sob o signo da violência e de um orgulho desvairado. Mas, ao reunirem-se elementos diversos de origem nórdica, asiática e do mar Egeu, esse personagem divino torna-se cada vez mais complexo, sintetizando em si inúmeras oposições que consegue dominar, terminando por encarnar o ideal de sabedoria que define o milagre grego. Realiza o equilíbrio e a harmonia dos desejos, não pela supressão das pulsões humanas, mas por orientá-las no sentido de uma espiritualização progressiva da consciência (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 66).

Na literatura grega, Apolo surge como um deus temível e irado na *Iliada*, atirando flechas nos aqueus: “é ele que, golpeia Pátrocles nas costas e o entrega desarmado à lança de Heitor (II, XVI, 788ss)” (BRUNEL, 1997, p. 74); no *Hino Homérico*, ao contrário, surge como eternamente jovem e belo, mas orgulhoso e sem equilíbrio e sem onisciência. Esta surge associada a Apolo com Píndaro, onisciência que o aproxima da divindade de seu pai Zeus. Mas Píndaro não esquece o deus cruel antigo e vingador, como também Ésquilo. “Nas suas tragédias, ele é o deus sanguinário que massacra com suas flechas todos os filhos de Níobe. Seu ódio é inflexível” (BRUNEL, 1997, p. 75). Nesse sentido, o mitema do deus das sombras e da morte permanece: *Phoibos* liga-se a *phobos* (medo) e *Apollon* a *appolôn*, aquele que destrói, conforme as tragédias *Os persas* e *Agamênon*. Mas nesta última, é invocado paradoxalmente como curandeiro e salvador, atestando que em Ésquilo, como também em

Eurípedes, “o deus das zonas de sombra guarda certos traços do deus luminoso” (BRUNEL, 1997, p. 75)<sup>85</sup>.

As quatro atribuições principais designadas a Apolo, medicina, divinação (purificação), música e a arte do tiro do arco foram dadas a partir do *Crátilo*. Com Platão, a divindade iniciada por Píndaro chega a seu termo, pois ele torna-se “o deus supremo, o deus único, a *essência divina* da qual os outros deuses não são mais do que formas” (BRUNEL, 1997, p. 76, grifo do autor). Assim, ao lado da perfeição e da harmonia tem-se o poder, e o deus múltiplo é substituído pela unidade.

Cada vez mais insistentemente a representação de Apolo vai abandonando certos mitemas e valorizando outros. Com o império romano, definitivamente as características ligadas à harmonia, luminosidade e realeza permanecem, sendo depois desviadas para uma teologia solar. “Apolo foi adotado por Augusto, o primeiro imperador de Roma, como seu protetor pessoal”, como o responsável pela importante batalha contra Antônio e Cleópatra, no Ácio, em 31 a. C. e, frequentemente, o povo romano dizia que Atia, a mãe de Augusto, o tinha concebido por obra do deus, numa noite em que dormira no seu templo” (GRIMAL, 2014, p. 34). Estava, assim, aberto o caminho para um novo mitema: o simbolismo solar e o da coroa real. É esse isomorfismo, “o da *coroa solar*, da coroa de raios, atributo de Mitra-Hélios, que aparece nas moedas romanas desde que César adota o título *comes solis invicti*, e culmina na iconografia do nosso Rei-Sol” (DURAND, 2012, p. 151, grifos do autor). Mais tarde, a auréola cristã ou budista, a tonsura dos clérigos e a coroa das virgens herdarão, também, o simbolismo da coroa solar. Nesse sentido, nota-se um isomorfismo entre a luz e a elevação política ou a soberania real, entre a luz e a transcendência espiritual, entre a coroa de raios solar e a coroa real ou a auréola religiosa.

O Renascimento valorizou a redescoberta dos mitos pagãos, adotando o imaginário mítico de acordo com a ideologia cristã da época. Mas precisou justificar tal presença na arte, adotando o neoplatonismo e defendendo a tese de que as figuras míticas eram “representações neoplatônicas da beleza ideal, atingível apenas no plano divino” (ZENITH, 2013, p. 208).

Durante a época barroca ressurgiu o tópico de Deus como pintor e do Universo como seu quadro. Imagem a que os poetas, após a época helenística, acrescentarão o Sol, ou melhor o raio solar, como o pincel ou o lápis (BRUNEL, 1997, p. 69). Dois mitemas estão aí

---

<sup>85</sup> O lado cruel de Apolo surge em Ésquilo nas tragédias *Os sete contra Tebas*, *O julgamento das armas*, *Os persas* e *Agamênon*; mas nesta última, como em Eumênides, há vestígios do deus luminoso; em Eurípedes, o lado sombrio do deus está em *Electra*, *Andrômaca*, *Ion*, e o lado luminoso em *Ifigênia em Taurida* e *Orestes* (Cf. BRUNEL, 1997, p. 75-76). Tais exemplos demonstram a permanência da ambivalência do deus Apolo.

presentes: o Sol como princípio divino e instrumento da criação – inscreve-se neste mitema a ideia de que o Sol seria o duplo do poeta, identificando este não mais com Orfeu e sim com o próprio Apolo; e o percurso diurno do Sol, assimilado à imagem de um olho diurno, que se torna metáfora da escritura. Assim, o poema que descreve o nascer e o pôr-do-sol seria uma analogia entre o ritmo circular do dia e do poema que se escreve.

Apolo devorador de lobos e de serpentes, matador cruel e vingativo é progressivamente esquecido. Em seu lugar subsiste “a figura luminosa, harmoniosa, perfeita, impressa para sempre no nosso inconsciente cultural” (BRUNEL, 1997, p. 77). É este Apolo luminoso e solar que Sophia relembra em seus poemas, resgatando os mitemas da divinação, da inspiração poética e do sol diurno com seus raios-flechas. O poema abaixo constitui um exemplo dessas características atribuídas ao deus:

#### Apolo Musageta

Eras o primeiro dia inteiro e puro  
Banhando os horizontes de louvor.

Eras o espírito a falar em cada linha  
Eras a madrugada em flor  
Entre a brisa marinha.  
Eras uma vela bebendo o vento dos espaços  
Eras o gesto luminoso de dois braços  
Abertos sem limite.  
Eras a pureza e a força do mar  
Eras o conhecimento pelo amor.

Sonho e presença  
de uma vida florindo  
Possuída e suspensa.

Eras a medida suprema, o cânon eterno  
Erguido puro, perfeito e harmonioso  
No coração da vida e para além da vida  
No coração dos ritmos secretos.  
(*Poesia*, p. 70).

O título do poema remete a Apolo deus da Poesia, mais especificamente ao mitema que o associa ao condutor das Musas (Musageta). Identificado como “coração do céu”, graças a seu poder vital semelhante ao do coração humano, ele assume a posição central no Universo e, por isso, ele está no meio das nove esferas celestes, representadas alegoricamente como as nove Musas (cf. BRUNELL, 1997). O poema evoca, portanto, Apolo como deus da Poesia e

do canto, “perfeito e harmonioso”, que reside “No coração da vida e para além da vida/ No coração dos ritmos secretos”. Ligado a este simbolismo, o mito de Apolo surge, ainda, como símbolo do “canon eterno”, da medida perfeita.

Outros símbolos atribuídos a Apolo permanecem: a unidade e o dia sempre novos, associados agora à juventude de Febo, como o dístico inicial sugere: “Eras o primeiro dia inteiro e puro/ Banhando os horizontes de louvor”; e a divinação, sobretudo quando relacionada ao oráculo de Delphos, conforme o verso “Eras o espírito a falar em cada linha”. E tal como a tradição perpetuou, o oráculo do deus nem sempre expressava-se de forma clara.

Mas mesmo sendo assim, e mesmo sendo os oráculos délficos muito claros, os escritores, mais preocupados com o efeito dramático do que com a verdade, contribuíram para a difusão de que Apolo se exprimia de maneira ambígua e forçava os homens a interpretar suas predições, sob pena de se enganarem e se precipitarem na catástrofe (BRUNEL, 1997, p. 73).

A relação de Apolo com os rituais agrícolas e pastoris pode ser evidenciada nos versos alusivos à Natureza: “Eras a madrugada em flor/ Entre a brisa marinha/ [...] Eras a pureza e a força do mar” – ressalta-se que a natureza, presente na poética de Sophia, desvela-se como sagrada, como símbolo da criação divinatória. De acordo com Grimal (2014, p. 33-34) a passagem do deus desperta a Natureza que o celebra em festa: “as cigarras e os rouxinóis cantam, as fontes são mais cristalinas” e os seus amores “adolescentes transformados em flores e árvores o unem intimamente à vegetação e à Natureza”, evidenciado, portanto, “uma vida florindo/ Possuída e suspensa”.

Todos os símbolos anunciados por Apolo Musageta são, no entanto, identificados ao passado, sugerindo uma ausência destes valores no presente.

O poema abaixo também recupera as características do deus divinatório e inspirador da Poesia, mas ganha agora contornos de oferenda ritualística:

Deus puro, Apolo Musageta,  
Deus sem espinhos e sem cruz,  
Ofereço-te a plenitude secreta  
Em que bebi e vivi a tua luz.

Ofereço-te a minha alma transbordante  
De mil exaltações,  
Purificada em mil confissões  
Da sua longa tristeza delirante.

Ofereço-te as horas deste dia completas  
 No teu sol tocando as coisas materiais,  
 Ofereço-te as nostalgias secretas  
 Que se perderam em gestos irreais.  
 (*Dia do mar*, p. 154).

As quatro repetições de “Ofereço-te” sugerem um poema-canto ritualístico situado no presente e simbolicamente dirigido diretamente ao deus. “Deus sem espinhos e sem cruz”: remete Apolo à realeza, surgida durante o período da Renascença, que associava os raios solares à coroa: o Sol mítico, falso, “é mudado no céu metafórico pelo verdadeiro sol místico, o Cristo, que os pintores da Renascença representavam às vezes com os traços de Apolo” (BRUNEL, 1997, p. 69). Cristo, como Apolo, é uma figura solar, mas progressivamente irá, a partir de então, substituir o sol mítico.

Em *Dual*, uma sessão intitulada “Delphica” apresenta sete poemas. Um número que pode ser lido como uma alusão implícita ao sétimo dia do mês, dia que nasceu Apolo e dia em que eram celebradas suas festas; “sua lira era encordoadada com sete cordas; quando nasceu, os cisnes sagrados fizeram sete vezes, a cantar, a volta em torno da ilha, Astéria (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 66), ilha onde Latona deu à luz a Apolo e, depois, recebeu o nome de Delos. Dos sete poemas, dois (poema II e VII) referem-se a Apolo e ao renascer de Python.

## II

Esse que humano foi como um deus grego  
 Que harmonia do cosmos manifesta  
 Não só em sua mão e sua testa  
 Mas em seu pensamento e seu apego

Àquele amor inteiro e nunca cego  
 Que emergia da praia e da floresta  
 Na secreta nostalgia de uma festa  
 Trespasada de espanto e de segredo

Agora jaz sem fonte e sem projecto  
 Quebrou-se o templo actual antigo e puro  
 De que ele foi medida e arquitecto

Python venceu Apolo num frontão obscuro  
 Quebrada foi desde seu eixo recto  
 A construção possível do futuro  
 (*Dual*, p. 590).

No primeiro quarteto, a beleza física de Apolo é ressaltada, como ainda seu harmonioso pensar. Já o segundo remete o leitor às referências divinatórias do deus (“nunca cego”) e à sua herança ctônica, relacionada aos rituais agrícolas que representam a harmonia da natureza e seu emergir. O sentido harmônico, comparável à harmonia cósmica, a essa “secreta nostalgia de uma festa”, tanto está associado à praia, lugar genesíaco e do qual se ergue o instante inaugural puro e completo, quanto à floresta com sua força ambígua: lugar natural evocativo de serenidade e paz, mas também de angústia, medo, de obscuridade. À floresta liga-se uma ambiguidade misteriosa, “que gera, ao mesmo tempo, angústia e serenidade, opressão e simpatia, como todas as poderosas manifestações da vida [...] Para o psicanalista moderno, por sua obscuridade e seu enraizamento profundo, a floresta simboliza o inconsciente” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 439). No poema, a força do inconsciente parece contrastar com o equilíbrio de Apolo e pode sugerir a imagem de Python que permanece à espreita, permanece como um caos latente e primordial, por isso o reino de Apolo é trespassado “de espanto e de segredo”. No homem grego a descoberta é veemente e trágica: porque “sabe que o Kaos é primordial e permanece latente, o homem grego é o homem da tragédia e da ‘catharsis’” (ANDRESEN, 1979, p. 15).

O primeiro terceto remete o leitor para o presente, o “Agora”, instante descrito por uma série de signos alusivos à destruição e à negação, ao fim da harmonia e inteireza representada por Apolo. Refere-se mais especificamente à destruição do templo de Delphos e de seu projeto grafado no frontão do templo, assinalando a vitória de Python. Por isso, o terceto final apresenta a ausência de Apolo para “A construção possível do futuro” – ausência já sentida no poema anteriormente referenciado, “Apolo Musageta”.

Anunciada a destruição do templo e a ausência do deus, no poema “VII” surge novamente a presença de Python e, com a sua vitória, “A ordem natural do divino é deslocada”:

## VII

De novo em Delphos o Python emerge  
 Do sono sob os séculos contido  
 As águias afastaram o seu voo  
 Só as abelhas zumbem ainda no flanco da montanha seu vozear de  
 bronze

Sob negras nuvens e mórbidos estios o Python emerge  
 A ordem natural do divino é deslocada  
 De novo cresce o poder do monstruoso  
 De novo cresce o poder do “Apodrecido”  
 De novo o corpo de Python é reunido  
 Nenhum deus respira no respirar das coisas



As máquinas crescem o Python emerge  
 Sob o húmido interior da terra movem-se devagar os seus anéis  
 Ventos da Ásia em sua boca trazem  
 O estridente clamor da fúria tantra  
 Tudo vai rolar na violência do instante  
 Nenhuma coisa é construída em pedra  
 (*Dual*, p. 595).

A associação a Python relembra um dos nomes antigos de Apolo: ele era “chamado *Puthios* porque deixou apodrecer (*puthein*) o cadáver do dragão” (BRUNEL, 1997, p. 74). Segundo uma tradição mítica, Python era um “monstro que saía da terra”, que assolava a região de Delphos, poluindo a água das nascentes e dos rios, perseguia os rebanhos, as Ninfas e os cidadãos e assolava as planícies com infertilidade (GRIMAL, 2014, p. 32). Tal imagem aparece resgatada no poema ao descrever Python como aquele que “emerge/ Sob o húmido interior da terra”.

A solaridade e a claridade atribuídas a Delphos são substituídas por uma série de imagens sombrias e negativas: “negras nuvens”, “mórbidos estios”, “Nenhum deus respira”, “húmido interior da terra”, “estridente clamor”. O centro do mundo para os gregos ergue-se das profundezas ctônicas, ergue-se da podridão e da escuridão representadas pelo monstruoso Python. Há, portanto, um contraste entre solaridade e trevas que atravessa não apenas o poema mas a imagem mítica de Delphos: lugar sombrio e solar, cuja claridade, como abaixo expressa Sophia, nasce do sombrio, do abismo ctônico, ressaltado, assim, a coexistência entre trevas e solaridade presente na poesia da autora, entre o Caos e o Cosmos como forças complementares:

E por isso para os Gregos o centro do mundo não está em Delos, limpa de sombra como um prato de bronze que flutua sobre o mar, nem nas ilhas radiosas, nem em Elêusis, nem no cimo do Olimpo, mas em Delphos, onde o templo de Apolo se ergue sobre o abismo, em Delphos que viu o combate de Apolo e do Python e onde ante o reino apolíneo do Divino permanece a marca da violência primitiva.

Sobre Delphos Seferis escreve:

“No princípio era a cólera da terra. Depois veio Apolo e matou o dragão ctônico, o Python. A besta morta foi deixada a apodrecer. Daqui, diz-se, veio o primeiro nome de Delphos, Pytho (de pytho – apodreço). Em tão fertilizante adubo, o poder do deus da harmonia, luz e profecia enraizou e brotou. Talvez o mito signifique que os poderes da escuridão são o fermento da luz; que quanto mais esses poderes são fortes mais intensa é a luz quando são dominados. E se a paisagem de Delphos vibra com tal brilho interior perguntamos se isto não é porque nenhum outro lugar da terra foi tão intrinsecamente

fundido a partir de poderes ctônicos e luz absoluta” (ANDRESEN, 1979, p. 15-16).

Nesse sentido, Delphos representa o lugar mítico-simbólico que congrega luz e sombra, caos e cosmos, criação e destruição. Delphos, Apolo e Python permanecem presentes para lembrar ao homem que “Nenhuma coisa é construída em pedra”, nem o templo de Apolo e nem o mal. Os dois habitam o mundo e o instante. A alusão final relembra o templo de Apolo destruído e revela, também, a consciência do mal, que permanece em suspenso e nunca, como Python, é totalmente destruído. A harmonia e aliança representada por Apolo e Delphos são desfeitas.

A simbolização do mal por meio do imaginário não destitui o poema de seu referencial circunstancial, pois Python pode representar as diversas máscaras da opressão vivenciada em Portugal aquela altura – *Dual* foi publicado em 1972 e dos sete poemas que compõem a segunda parte, intitulada “Delphica”, três surgem datados de maio de 1970 e localizados em Delphos. A expressão “De novo”, que abre o poema e é repetida depois, indica o retorno do apodrecido, como se ele incorporasse *de novo* ou revivesse na figura de outro mal: a ditadura de Salazar. A referência “As máquinas crescem” trazem o poema para o presente.

O deus Apolo surge, ainda, relacionado à seta ou à flecha, alusivas aos raios solares que se unem ao grito de solidão, ao grito duro e invocativo da justiça que o mito de Electra simboliza:

Electra

*a Aspasia Papathanassion*

O rumor do estio atormenta a solidão de Electra  
 O sol espetou a sua lança nas planícies sem água  
 Ela solta os seus cabelos como um pranto  
 E o seu grito ecoa nos pátios sucessivos  
 Onde em colunas verticais o calor treme  
 O seu grito atravessa o canto das cigarras  
 E perturba no céu o silêncio de bronze  
 Das águias que devagar cruzam seu voo  
 O seu grito persegue a matilha das fúrias  
 Que em vão tentam adormecer no fundo dos sepulcros  
 Ou nos cantos esquecidos do palácio

Porque o grito de Electra é a insónia das coisas  
 A lamentação arrancada ao interior dos sonhos dos remorsos e dos  
 E a invocação exposta [crimes]

Na claridade frontal do exterior  
No duro sol dos pátios

Para que a justiça dos deuses seja convocada  
(*Geografia*, p. 550).

O sol se confunde com a justiça, com o desejo de claridade da justiça e sua luz põe em evidência o exterior, a nudez das cosias. A sua claridade frontal contrasta com o grito de Electra arrancado do “interior dos sonhos dos remorsos e dos crimes”. Ela é convocada como símbolo da justiça, como um grito de revolta que ecoa no presente português. Trata-se, como diz Sophia em *O nu na antiguidade clássica*, numa confiança na ordem natural, própria do espírito grego, representada pelo grito da personagem mítica, que é um grito perante o crime, a dor e a injustiça, e que se inicia com uma lamentação: ela “invoca nestas palavras a ordem das coisas, ordem na qual, para além de todo o desastre e sofrimento, repousa a sua confiança: Ó pura luz, e tua planície do ar criada à medida exata da terra” (ANDRESEN, 1979, p. 11). Esse grito-insônia ecoa “Para que a justiça dos deuses seja convocada”, para que se seja ouvido novamente, convocando, para a leitura do poema, uma dimensão mais histórica, que já se anuncia na dedicatória: foi dedicado a Aspasia Papathanassiou, “que não foi só a grande intérprete do teatro grego trágico grego, mas também uma mulher que desafiou o fascismo e dos palcos de toda a Grécia soube transformar as vozes de Ésquilo e de Eurípedes num apelo à democracia confiscada pela ditadura dos coronéis” (TABUCCHI, 2013, p. 251). O grito de Electra e a dedicatória ecoam no duro cenário português correspondendo aos desmandos de Salazar.

O que Sophia parece ter descoberto na Grécia é que os mitos e personagens míticos continuam atuais, continuam e encantar porque expressam, devido sua natureza simbólica, algo que ainda diz respeito aos homens e permanece como um grito ou eco a representar a conturbada sociedade e a tortuosa existência humana. Na Grécia, portanto, Sophia não encontra apenas os mitos fundadores da cultura ocidental, mas encontra Portugal, e não somente uma semelhança com a solaridade do Algarve, mas encontra na literatura, na arte e na paisagem gregas uma concordância com o tempo histórico de seu país. Sophia percebeu com maior clareza e intensidade que a beleza é inseparável do monstro, que o mal não foi vencido, mas permanece latente, como a anunciar que a experiência humana também é constituída de um abismo e de uma ordem. Sophia não foi encontrar “apenas aquela harmonia estética que é um cunho da sua poesia; Sophia reconheceu na Grécia clássica o seu próprio país, tomou uma consciência ainda maior, se se pode dizer de alguém que possuía uma

consciência política extremamente lúcida, da tragédia que o seu povo estava a viver” (TAGUCCHI, 2013, p. 248). Assim parece ser com os temas do Python, do Minotauro e do labirinto, temas que são recuperados graças a força mítico-simbólica que carregam, o que os torna sempre atuais.

Acerca do labirinto mítico, trata-se de um tema um tanto incerto: “No mundo antigo, cada autor, ao falar do famoso labirinto de Creta, imagina-o de uma maneira diferente e os arqueólogos não sabem se jamais existiu ou que forma tinha” (BRUNEL, 1997, p. 555). O primeiro vestígio, na cultura ocidental, da palavra labirinto encontra-se numa tabuinha minoica datada, provavelmente, de 1400 a. C. e dedicada à rainha do mel, Ariadne. Na cultura grega, o primeiro a usar a palavra foi Heródoto, porém para designar uma construção engenhosa de três mil salas: o edifício do faraó Amenemés III. Na literatura, provavelmente, o primeiro a usar o termo foi Calímaco, no século III a. C., em seu *Hino a Delos*, evocando a saída de Teseu do labirinto. Depois, Ovídio, Virgílio, Plutarco irão referir-se ao labirinto ligando-o ao mito. E, assim, “ele não se apresenta independentemente da constelação mítica de que é o centro, fora do relato do que aconteceu aos quatro personagens da lenda grega e sem que seja mencionado o fio que atravessa e, fundamentalmente, o anula. Esse fio, por sinal, nos permite talvez ultrapassar o mito e chegar ao próprio ritual” (BRUNEL, 1997, p. 557). Conforme continua, o mito estaria ligado a um culto e a um ritual de dança que teria Ariadne como referência, sendo que a “dança duplica constantemente a experiência do labirinto” (p. 557). Embora o labirinto não possua uma mitologia própria, sendo associado ao Minotauro, é certo que labirintos são encontrados desde a época arcaica e aparece nas culturas mais diversas, em geral, ligados a mitos e rituais.

No poema “O Minotauro” confluem vários mitemas: Minotauro, labirinto, o palácio, a dança ritual e o fio de Ariadne:

Em Creta  
Onde o Minotauro reina  
Banhei-me no mar

Há uma rápida dança que se dança em frente de um toiro  
Na antiquíssima juventude do dia  
Nenhuma droga me embriagou me escondeu me protegeu  
Só bebi retsina tendo derramado na terra a parte que pertence aos  
deuses

De Creta  
Enfeitei-me de flores e mastiguei o amargo vivo das ervas  
Para inteiramente acordada comungar a terra

De Creta  
 Beije o chão como Ulisses  
 Caminhei na luz nua

Devastada era eu própria como a cidade em ruína  
 Que ninguém reconstruiu  
 Mas no sol dos meus pátios vazios  
 A fúria reina intacta  
 E penetra comigo no interior do mar  
 Porque pertenço à raça daqueles que mergulham de olhos abertos  
 E reconhecem o abismo pedra a pedra anémoma a anémoma flor a flor  
 E o mar de Creta por dentro é todo azul  
 Oferenda incrível de primordial alegria  
 Onde o sombrio Minotauro navega

Pinturas ondas colunas e planícies  
 Em Creta  
 Inteiramente acordada atravessei o dia  
 E caminhei no interior dos palácios veementes e vermelhos  
 Palácios sucessivos e roucos  
 Onde se ergue o respirar da sussurrada treva  
 E nos fitam pupilas semi-azuis de penumbra e terror  
 Imanentes ao dia  
 Caminhei no palácio dual de combate e confronto  
 Onde o Príncipe nos Lírios ergue os seus gestos matinais

Nenhuma droga me embriagou me escondeu me protegeu  
 O Dionysos que dança comigo na vaga não se vende em nenhum  
 mercado negro  
 Mas cresce uma flor daqueles cujo ser  
 Sem cessar de busca e se perde se desune e se reúne  
 E esta é a dança do ser

Em Creta  
 Os muros de tijolo da cidade minoica  
 São feitos de barro amassado com algas  
 E quando me virei para trás da minha sombra  
 Vi que era azul o sol que tocava o meu ombro

Em Creta onde o Minotauro reina atravessei a vaga  
 De olhos abertos inteiramente acordada  
 Sem drogas e sem filtro  
 Só vinho bebido em frente da solenidade das coisas

Porque pertenço à raça daqueles que percorrem o labirinto  
 Sem jamais perderem o fio de linho da palavra  
 (*Dual*, p. 628).

Várias dualidades atravessam todo o poema: o mar, inteiramente azul, contrasta com o palácio de Cnossos, marcado pela dualidade do combate e do confronto; o palácio em ruínas é símbolo tanto da destruição exterior quanto da interior, “Devastada era eu própria como a cidade em ruína”; o sombrio Minotauro opõe-se ao matutino Príncipe dos Lírios com “seus gestos matinais”, a dança dionisíaca contrasta com a consciência atenta e lógica. Isso se explica porque, como observa Sophia, a “terra grega é um lugar onde se articulam e se conciliam os opostos. [...] Um lugar de lucidez e de mistério. Um lugar de paixão e de medida, um lugar de êxtase e pânico” (1979, p. 13).

Uma solenidade nua onde as coisas têm a mesma qualidade radiosa que aparece na poesia de Homero, onde as coisas estão como interiormente iluminadas por um sorriso e por uma atenta claridade que habita nelas e nos quais o espírito reconhece aquela serenidade exaltada e dinâmica que está na raiz daquilo a que chamamos felicidade e que é o nosso acordo com o terrestre (ANDRESEN, 1979, p. 13).

Todas as dualidades parecem, no fundo, descrever uma síntese fundamental: a devastação entre o espaço exterior, da cidade destruída, e o interior atento e lúcido. O poema proclama uma imagem íntima, evocativa do próprio estado dilacerado do eu poético, “Devastada era eu própria como a cidade em ruína”. Há, portanto, um isomorfismo entre a cidade destruída e uma devastação subjetiva, o que explica a referência ao labirinto – o labirinto representa o estado interior confuso e conturbado, mas no dinamismo das imagens, na terapêutica imagética (cf. DURAND, 2012), imaginá-lo é, também imaginar a sua saída, a liberdade, a luz. O isomorfismo intensifica-se porque o mito de Teseu, na cultura ocidental, está relacionado ao labirinto e tornou-se uma imagem arquetípica do vagar sem rumo, do estar e se sentir perdido, de uma situação existencial conflituosa. Ao que parece, a primeira referência a labirinto sem vínculo direto ao mito, mas usado metaforicamente, está em Platão, em Eutidemo, referindo-se a raciocínio que antes de levar a uma conclusão leva ao ponto de partida. Tal “utilização antecipa consideravelmente os usos futuros que dela serão feitos” (BRUNEL, 1997, p. 558). Nesse sentido, o labirinto marca o risco de regressar ao ponto de partida e perder-se em perambulações. Esse mitema que será acrescentado ao labirinto irá evidenciar o seu uso frequentemente: labirinto é confusão psicológica, é tormento interior. “Diz-se labirinto porque dentro é um sofrimento, o que, pelo menos para o imaginário, não deixa de ser sugestivo” (BRUNEL, 1997, p. 558). Isso leva a pensar que o labirinto é, acima

de tudo, uma imagem mental, um arquétipo que o imaginário reteve para expressar o mistério do interior humano.

Nesse caminho para encontrar a saída, o sujeito poético não perde sua atenção, antes se mantém desembriagado, mergulha com os olhos abertos e reconhece o fundo do mar, reconhece tanto a fisicalidade da luz diurna (“Caminhei na luz nua”), quanto as trevas (“Onde se ergue o respirar de sussurrada treva”). Luz e sombra percorrem o texto e o sujeito poético porque ele reconhece que em Creta “A fúria reina intacta”. A solaridade partilha com as sombras um lugar.

O mar traz consigo a integridade com seu azul e sua “primordial alegria”, embora nele habite o abismo, a pedra, a flor e o Minotauro, por isso é preciso manter os olhos abertos para a beleza e para o monstro. Nesse sentido, é a partir do mergulho no interior do mar que se vê tudo com mais nitidez. O mergulho institui simbólica e ritualisticamente a imagem cristã da renovação da água batismal. O mar “por dentro é azul”, a revelar sua pureza inscrita na água e na cor lustrais. Portanto, mergulhar de olhos abertos é assimilar o mundo, é ver todo o fenômeno e dele reter um princípio totalizador, a “primordial alegria”. A sua redescoberta epifânica não se faz com nenhuma droga, mas apenas a partir da dança do ser e de um estar “inteiramente acordada”. Nela intui-se um movimento livre, de fúria mas com lucidez, pois que “Nenhuma droga me embriagou me escondeu me protegeu”. A dança representa uma vivência livre, mas guarda em si um princípio ordenador, um ritmo, uma ordem em meio à vaga, como a instaurar a dualidade harmônica do Caos-Cosmos bastante referenciada por Sophia:

o Kaos e o Kosmos são dualidade e tensão mas não maniqueísmo. E em toda a arte grega o irromper do Kaos desordenador é simultaneamente destruição e renovação. Ao enfrentar o Kaos o homem enfrenta a vitalidade primordial e cega da qual no fundo do labirinto o toiro é a figura. Enfrenta a besta que dorme no “em-bruto” e no abrupto, enfrenta o confuso, o balbuciante, o não-dito donde se ergue, dominando o tumulto pelo ritmo, a dança dionisíaca (ANDRESEN, 1979, p. 15).

A dança efetuada diante o touro procura dominar “o tumulto pelo ritmo”, por isso ela é libertadora mas também ordenadora: é alucinação dentro do ritmo, é nela que a “medida amor e fúria se combinam”<sup>86</sup>. Nela está a tensão da vida, a procura por reunir num único gesto “a dança do ser”, a sua completude – a dança ritual pode ser compreendida como uma

---

<sup>86</sup> “I (Friso Arcaico)”, *Dual* (p. 589).



duplicação da experiência do labirinto (cf. BRUNEL, 1997), o que lhe dá um sentido de repetição que promove uma eufemização do devir e garante a segurança, graças a repetição do gesto ritual.

A dança está sugerida também na imagem do Príncipe dos Lírios que “ergue os seus gestos matinais”. Sobre esta figura, Sophia o descreve “com seus longos membros finos, seu busto triangular, sua estreita cintura, seus longos cabelos e seu passo dançando reina num mundo primaveril onde floresce o espanto e o descobrimento do mundo onde estamos” (1979, p. 18).

A dança do ser, dual também, pois nela “se busca se perde se desune e se reúne”, anuncia outra dança: a da palavra. Agora, a palavra poética, assumida em sua dimensão mágica e mítico-simbólica, representa a saída do labirinto. O caminho dado pelo “fio de linha”, tal como o fio mágico de Ariadne, permite que o eu poético não se perca, não seja devorado pelo Minotauro – a palavra poética assume seu caráter eufemizador do tempo e da morte. Mas pode ser lida, também, como uma alternativa coletiva: “Porque pertenço à raça daqueles que percorrem o labirinto/ Sem jamais perderem o fio de linho da palavra”, versos que remetem a uma participação comunitária, assim, o poeta seria aquele que assume a função mítica de guiar uma comunidade (cf. DURAND, 1996).

O “fio de linho da palavra” sugere, ainda, a imagem da tecelã. Nesse sentido, o poeta partilha do mesmo movimento da tecelagem: “a sua tecelagem que no tear corre duma ponta à outra: começa, recomeça, acaba, recomeça. O fio da nossa vida que corre no tear da palavra. Altiiva, intransigente, impávida ante as prepotências da ditadura, a voz de Sophia foi o fio da palavra que guiou Portugal durante a escuridão do labirinto salazarista” (TABUCCHI, 2013, p. 246). O enfrentamento da vitalidade primordial, do monstro representando pelo Minotauro (ou o mostro da realidade opressora), faz-se pela dança, pelo enfrentamento do labirinto, faz-se pela palavra.

Para além de ser um reencontro epifânico, o poema celebra a chegada a Creta com o júbilo ritualístico: o banho batismal do mar, como espécie de purificação; a evocação da dança realizada nas festas em frente ao palácio; o ato de beber retsina e sua oferta aos deuses; o ato de mastigar “o amargo vivo das ervas” – ato ritualístico que expressa o hábito da pitonisa de mastigar uma flor de loureiro, planta dedicada a Apolo, durante os seus transe proféticos (cf. GRIMAL, 2014) – enfim, todos estes atos guardam reminiscências ritualísticas e celebrativas para “comungar a terra” e para encontrar-se na dança do ser.

Se “o fio de linha da palavra” simboliza a saída do labirinto, no poema “O poeta trágico” a função do poeta é trazer para a luz ou para o exterior aquilo que se passa no interior do labirinto, sendo o touro a representação do medo ou do inconsciente:

No princípio era o labirinto  
O secreto palácio do terror calado  
Ele trouxe para o exterior o medo  
Disse-o na lisura nos pátios no quadrado  
De sol de nudez e de confronto  
Expôs o medo como um touro debelado  
(*Dual*, p. 630).

O poeta não se cala diante a censura ou vigilância, não teme expor os medos e enfrentar o touro. Não teme sequer entrar no labirinto: “Sozinha caminhei no labirinto/ Aproximei meu rosto do silêncio e da treva/ Para buscar a luz dum dia limpo”<sup>87</sup>.

O percurso pelo labirinto pode ser comparável simbolicamente a uma caminhada em direção à luz, mas antes é um encontro com o “silêncio” e com a “treva” que, devido a proximidade entre estes e o “rosto”, indica não somente um encontro familiar, mas uma materialidade daqueles, a indicar sua concretude. Esse encontro deixa intuir que dos elementos aparentemente compreendidos como negativos, silêncio e trevas, levanta-se a possibilidade de uma “luz dum dia puro”. Nota-se a presença de verbos marcados pela viscosidade ou adesividade, que procuram atenuar as diferenças e “sutilizar o negativo pela própria negação” (cf. DURAND, 2012). Aproximar e buscar descrevem essa tentativa de suavizar as trevas, como anuncia o gesto heroico de separar a luz das trevas. Expressa-se, assim, a dualidade caos-cosmos como princípio criador constitutivo: das trevas primordiais emerge a criação – no poema anterior, o verso inicial ilustra essa ideia: “No princípio era o labirinto”. Nota-se, portanto, que “silêncio” e “treva” recebem contornos eufemizadores, já atenuados na aproximação com o rosto.

A busca pela “luz dum dia limpo” retoma não apenas o mito alusivo ao Minotauro, mas sugere o embrenhar-se na noite escura da alma, no inconsciente labiríntico. Nota-se, portanto, que o labirinto refere-se tanto a uma situação problemática com o espaço quanto com o tempo, neste caso assumindo contornos de um tempo cíclico, ligado ao mito do eterno retorno. Nele está latente, ainda, uma tensão fundamental entre o uno e o múltiplo. Nos textos da antiguidade clássica, o tema do labirinto surge associado a Teseu, Ariadne, Dédalo e Minotauro:

---

<sup>87</sup> “Labirinto”, *Livro sexto* (p. 460).

quando a literatura evoca o labirinto, o mais sensível desses desafios reside possivelmente na prova imposta a Teseu de uma escolha entre diversos caminhos para chegar até ao Minotauro, e depois para sair do labirinto. Sob os passos do herói grego, abre-se de repente uma multiplicidade de caminhos, a pluralidade vertiginosa dos possíveis. A primeira tensão que o labirinto põe em cena é, por conseguinte, aquela do um e do múltiplo (BRUNEL, 1997, p. 556).

Mas ao oferecer o problema da multiplicidade também se oferece o meio de resolvê-lo: o fio mágico de Ariadne indica, diante os vários caminhos, a unidade – pois o dinamismo do imaginário já revelou que imaginar uma multiplicidade de caminhos é imaginar sua redução através de uma unidade, imaginar o labirinto é também imaginar o fio de Ariadne.

O mito de Apolo e o do Minotauro revelaram a dualidade complementar entre sombras e luz, o que evidencia o caminho para a eufemização do tempo e da morte. A solaridade expressa a partir da década de 60 não dissipa as trevas, mas torna mais perceptível o entrelaçamento entre o diurno e o noturno, simbolizado por Antinoos.

## 5.5. ANTINOOS E A NOITE-DIURNA

A história de amor entre o imperador Adriano e Antinoos é conhecida, sobretudo pela deificação realizada por Adriano e pelas várias referências literárias que ao longo do tempo foi transformando a história em mito. Conforme as considerações de Tiago Aires (2009, p. 116), a deificação de Antinoos está ligada a uma série de atos: “a fundação da cidade de Antinoópolis no local onde Antínoo se afogou, antigamente conhecido como Hir-wer, a edificação de templos e altares, o levantamento de memoriais, estátuas e bustos, a cunhagem de moedas, a celebração de festivais e de jogos e a atribuição do nome de Antínoo a uma estrela de uma constelação boreal”. Na literatura, o próprio Adriano escreveu versos para imortalizar Antinoos, uma forma de perpetuar a sua memória para além do projeto material.

Mesmo com a ascensão do cristianismo, que condenava a homossexualidade e a pederastia, a sua imagem não é esquecida. Ela, no entanto, “foi degradada por ser considerada ilícita e contra a natureza, acentuando a visão do escravo, da perversão e do pecado. Simultaneamente, o culto à divindade de Antínoo persistia, espalhando-se um pouco pelo mundo mediterrânico, à custa de associações com deuses como Osíris, Hermes e Dionisos, mas acabou por sucumbir à força do cristianismo no século V” (AIRES, 2009, p. 117). Sua

história passou a ser vista com outros olhos, mas a sua força mítica permanece, talvez até mesmo por isso.

De personagem associado à pederastia, passa, a partir do século XVIII, a ser descrito como uma inigualável beleza física e intelectual, síntese da imagem grega: “a juventude, a virilidade, a graciosidade e a melancolia, como que encarnando as qualidades divinas – imagem essa já espelhada na estatuária mais antiga, ao lado da relação amorosa, muitas vezes entendida agora na acepção de um amor lícito, sem os julgamentos morais do cristianismo, e de um amor capaz de sacrifícios vitais” (AIRES, 2009, p. 117). Permanece, contudo, no imaginário literário a força poética representativa do amor entre Adriano e Antínoos que continua, talvez, a despertar interesse pelo modo como a morte e o seu mistério, entrelaçam-se ao amor e as dois personagens históricos. É, sobretudo, a sua simbolização de um complexo de luz e sombra, desejo e recusa, amor e morte que surge nos poemas de Sophia. O jogo antitético que nele está inscrito, parece elevar Antínoos de figura humana para divindade e para uma personagem mitológica, sendo a própria narrativa mítica responsável, em parte, por perpetuar sua memória<sup>88</sup>.

#### IV

Desde a orla do mar  
 Onde tudo começou intacto no primeiro dia de mim  
 Desde a orla do mar  
 Onde vi na areia as pegadas triangulares das gaivotas  
 Enquanto o céu cego de luz bebia o ângulo do seu voo  
 Onde amei com êxtase a cor o peso e a forma necessária das conchas  
 Onde vi desabar ininterruptamente a arquitectura das ondas  
 E nadei de olhos abertos na transparência das águas  
 Para reconhecer a anêmona a rocha o búzio a medusa  
 Para fundar no sal e na pedra o eixo recto  
 Da construção possível

Desde a sombra do bosque  
 Onde se ergueu o espanto e o não-nome da primeira noite  
 E onde aceitei em meu ser o eco e a dança da consciência múltipla

Desde a sombra do bosque desde a orla do mar

Caminhei para Delphos  
 Porque acreditei que o mundo era sagrado

<sup>88</sup> Tiago Aires (2009, p. 118) chama a atenção para o livro de Marguerite Yourcenar, *Memórias de Adriano*. “Embora o livro não seja exatamente sobre ele, mas sobre o imperador, Antínoo é representado como o favorito de Adriano que é capaz de ensinar, não a viver, mas a enfrentar a morte. O livro tornou-se um verdadeiro clássico na literatura universal e será um dos responsáveis pela divulgação da relação amorosa”.

E tinha um centro  
 Que duas águias definem no bronze de um voo imóvel e pesado  
 Porém quando cheguei o palácio jazia disperso e destruído  
 As águias tinham-se ocultado no lugar da sombra mais antiga  
 A língua torceu-se na boca da Sibila  
 A água que primeiro eu escutei já não se ouvia.

Só Antinoos mostrou seu corpo assombrado  
 Seu nocturno meio-dia  
 (*Dual*, p. 592).

Na primeira estrofe surge a solaridade intensa – tão intensa que provoca a cegueira: “o céu cego de luz” – e surge o simbolismo do mar como espaço inaugural do “primeiro dia”. Mas não é apenas a imagem da criação primordial cosmogônica que é revelada, pois esta é extensiva ao sujeito poético: “no primeiro dia de mim”. A solaridade convida para ver o visível em todo seu esplendor, “Onde amei com êxtase a cor e o peso e a forma necessária das conchas”<sup>89</sup>, e para ver “de olhos abertos” a luminosidade e a transparência que se erguem na praia. Erguem-se, também, no bosque, símbolo que guarda o mesmo simbolismo da floresta – como já assinalado é o lugar paradoxal da serenidade e da ameaça, como força natural primordial –, por isso dele “se ergue o espanto e o não-nome da primeira noite”. Aqui surge a imagem do caos, mas de um caos como princípio criativo e unificador, do qual surge a dança e a “consciência múltipla”.

O poema sugere quase uma iniciação ritualística – surgem o ar e o mar lustrais, o banho batismal, a dança inauguradora do ser – até a chegada a Delphos, lugar sagrado e representativo, no mundo grego antigo, da centralidade referenciada como o umbigo do mundo. Delphos é, neste caso, o centro do mundo e o do ser.

A “construção possível”, anunciada na primeira estrofe, fica a ecoar como possibilidade apenas, pois na penúltima estrofe há o encontro com o palácio “disperso e destruído”. E não é apenas a construção que jaz em ruínas, mas tudo aquilo que o projeto apolíneo e Delphos representam.

Na última estrofe surge Antinoos, mas precisamente o poema parece evocar a sua estátua, com seu “corpo assombrado/ Seu nocturno meio-dia”. A beleza física atribuída ao personagem permanece intocável na estátua, a anunciar a sugestão de que a sobrevivência da harmonia e da ordem é possível de ser reinstaurada na arte.

---

<sup>89</sup> Em *O nu na antiguidade clássica* Sophia refere-se à beleza de uma concha como descobrimento e epifania: “Quando na praia apanhamos uma concha aquilo que tão profundamente nos toca é isto: a forma que temos na mão é uma forma que não podia ser doutra maneira. É como se na concha estivesse escrito o pensamento do universo. Ela é verdadeiramente o fruto dum Kosmos, o fruto dum mundo ordenado, a palavra que confirma a nossa confiança” (1979, p. 6).

Por fim, a associação paradoxal ao meio-dia obscuro, o ponto fulcral da luminosidade solar que anuncia quase simultaneamente o declínio e o início da ascensão noturna. Sol e noite confundem-se no mítico Antinoos, compreendido como símbolo da eternidade – conforme explicam Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 603), o momento do meio-dia representa uma “imobilização da luz em seu curso – o único momento sem sombra – uma imagem da eternidade”.

O corpo escultórico, apenas anunciado neste poema, torna-se símbolo do reencontro com a unidade primordial, conforme anuncia a primeira estrofe do poema “Antinoos”:

[...]  
Sob o peso nocturno dos cabelos  
Ou sob a lua diurna do teu ombro  
Procurei a ordem intacta do mundo  
A palavra não ouvida  
(*Geografia*, p. 553).

A estátua de Antinoos reúne tanto uma imagem solar quanto uma imagem noturna, evidenciando que entre as duas não há ruptura ou distanciamento, antes complementariedade. A ordem do mundo se faz por meio da união destas duas imagens, reunidas na estátua grega e não raramente nota-se na poesia de Sophia o desejo de reconstituição da unidade do mundo por meio das estátuas, quadros e objetos artísticos.

Também o poema “VI (Antinoos de Delphos)”, presente na sessão “Delphica” de *Dual* (p. 594), assinala a ambiguidade complementar da estátua de Antinoos:

Tua face taurina tua testa baixa  
Teus cabelos em anel que sacudias como crina  
Teu torso inchado de ar como uma vela  
Teu queixo redondo tua boca pesada  
Tua pesada beleza  
Teu meio-dia nocturno  
Tua herança dos deuses que no Nilo afogaste  
Tua unidade inteira com teu corpo  
Num silêncio de sol obstinado  
Agora são de pedra no museu de Delphos  
Onde montanhas te rodeiam como incenso  
Entre o austero Auriga e a arquitrave quebrada

*Delphos, Maio de 1970*

Mais que relembrar a história amorosa entre Adriano e Antinoos, Sophia recupera a imagem escultórica. Tal imagem surge associada a elementos da natureza e, mais especificamente, os primeiros versos associam o corpo humano ao touro ou ao cavalo. Estes dois animais mítico-simbólicos são duas imagens ambivalentes que representam ao mesmo tempo aspectos benéficos e terríveis, como a sugerir que a estátua de Antinoos guarda a imagem da luz benfazeja e da sombra terrível, constituindo uma espécie de síntese do Caos-Cosmos.

Conforme observa Durand (2012), estes dois animais são ao mesmo tempo símbolo lunar e solar, carregam tanto um simbolismo ctônico infernal quanto urânico: o cavalo ctônico é a montaria dos deuses Hades e Poseidon, é sob a forma de um cavalo que este último aproxima-se de Geia, a Terra-Mãe, e engendra os monstros infernais, as Erínias; é num cavalo que Hécate aparece; no Apocalipse a Morte surge montada num cavalo; e o cavalo carrega consigo um simbolismo de passagem violenta e rápida, assumindo, assim, a imagem da “angústia diante da mudança, a partida sem retorno e a morte”, como sintetiza Durand (2012, p. 77). É nessa imagem do movimento que se nota a passagem do simbolismo ctônico e infernal do cavalo para o urânico: agora, ele representa o movimento temporal – é num carro puxado por cavalos que Hélios, o Sol, percorre a terra segundo os gregos. Nessa reviravolta simbólica, como continua o autor, “o corcel de Apolo não é mais que trevas domadas” (p. 78). Levando-se em conta que o touro desempenha o mesmo papel imaginário que o cavalo, Durand observa que neles há “sempre uma angústia [...] e especialmente uma angústia diante da mudança, diante da fuga do tempo [...]”. Cavalo e touro são apenas símbolos, culturalmente evidentes, que reenviam para o alerta e para a fuga do animal humano diante do animado em geral” (p. 83). Nesse sentido, o imaginário do cavalo e do touro apresentados para descrever Antinoos remetem a um simbolismo tanto ligado à morte, às trevas infernais, ao caos, quanto ao simbolismo solar, ao sentido de que a estátua representaria a fixação do tempo, o domar de Cronos, também evidenciado pela “pesada beleza”. Por isso, a “Unidade inteira” inscrita no corpo belo de Antinoos e o “sol obstinado” agora estão retidos pelo tempo na pedra, na imagem escultórica presente “no museu de Delphos”.

Outro poema que relembra a estátua de Antinoos, também presente na parte intitulada “Delphica”, é “III (Antinoos)”:

Noite diurna  
Até à mais funda limpidez do instinto



Sob os teus cabelos em anel sombria vinha

Corpo terrestre e solene como o azul mais aceso da montanha  
O quase imóvel fogo dos teus beijos  
Pesa como o fruto pleno do rumor de brisa da árvore

Porta aberta para toda a natureza  
É através de ti que os meus rios caminham como veias  
Novilho de testa curta no secreto silêncio do bosque

Sobre os teus ombros poisa terrível o meio-dia  
Do divino celebrado no terrestre  
(*Dual*, p. 591).

O paradoxo inicial “Noite diurna” sugere o desejo de harmonizar duas imagens que aparentemente se opõem, sendo a evocação de Antinoos uma expressão desse desejo. Também a expressão “terrível meio-dia” sugere a evidência luminosa da beleza e do terror, ou como expresso anteriormente, o ponto culminar do esplendor da luz que ao atingir o seu ponto máximo anuncia já o seu declínio e, por isso, anuncia a noite.

A descrição do corpo surge relacionada à natureza – para Sophia a imanência do terrestre revela o divino – por isso a estátua é a representação “Do divino celebrado no terrestre”. Assim, conforme assinala Sophia, o artista grego ao esculpir um corpo “tenta mostrar a relação do homem com uma ordem que é a íntima estrutura do ‘Kosmos’, da ‘physis’, do mundo do qual o homem brota e se ergue” (ANDRESEN, 1979, p. 5-6). O corpo escultórico representa, portanto, um contraste ao caos, pois nele está a ordem e a beleza, por isso o corpo descrito no poema é “terrestre e solene como o azul mais aceso da montanha” – ele carrega consigo, portanto, a imagem ctônica e a uraniana.

Além disso, o corpo humano para o homem grego era compreendido como “fenômeno em que o ser se manifesta, emerge brilha. É ser, estar, aparecer” (ANDRESEN, 1979, p. 6). No corpo humano não está inscrita apenas a beleza, mas o divino, a ordem divina, por isso o homem é semelhante aos deuses. Por meio dos corpos representados nas esculturas gregas o homem encontra a harmonia com o cosmos e a perfeição inscrita neles revela ao homem a ligação com a perfeição.

Ao relembrar o personagem Antinoos, símbolo do complexo de luz e sombra, da noite diurna, ou do noturno meio-dia, Sophia relembra o modelo exemplar da estátua grega.

Se nos poemas até agora citados a referência à história de amor entre Adriano e Antinoos e à morte trágica deste último não são expressamente referenciadas – apenas o verso “Tua herança dos deuses que no Nilo afogaste”, do poema “VI (Antinoos de Delphos)” sugere

uma alusão à morte de Antinoos no rio Nilo – no poema seguinte ela é expressa, sugerindo que agora a voz enunciada é a de Adriano:

Lamentação de Adriano sobre a morte de Antinoos

Não escreverei mais o meu nome em letras gregas sobre a cera das  
tabuinhas

Porque estás morto  
E contigo morreu o meu projecto de viver a condição divina  
(*Dual*, p. 634).

Em contraste com a beleza física da estátua de Antinoos, descrita nos poemas anteriores, agora se ouve uma descrição psicológica. A lamentação de Adriano expressa de forma epigramática parece sugerir um epitáfio alusivo à morte de Antinoos e, ao mesmo tempo, um ato de renúncia: o enunciador rejeita sua própria eternidade, representada pela inscrição “das tabuinhas”, porque a condição divina foi extinta, a condição de viver o amor e nele viver como os deuses é interrompida pela morte – nota-se no poema que o amor possibilita o homem a viver uma condição divina. Nos versos ecoam o entrelaçamento entre Eros e Thanatos, entre a eternidade experienciada pelo amor e o enfrentamento de sua ausência e, com ela, da morte da condição divina.

Os poemas sobre Antinoos revelam que a solaridade e a treva estão entrelaçadas, assim como Eros e Thanatos. É bastante significativo que dos cinco poemas citados sobre Antinoos, quatro pertencem ao livro *Dual*, título enunciador de uma dualidade. A beleza física de Antinoos, efêmera e extinguível devido sua condição mortal, é imortalizada na estátua grega, símbolo da forma exemplar, da síntese entre o abismo e a solaridade. Nela está inscrita uma claridade que não esconde seu aspecto noturno, mas antes nela permanece como um frêmito, como vibração da própria condição humana e seu combate contra o Tempo e a Morte.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O intemporal e o imemorial que brotam da literatura, ao mesmo tempo seu papel de nos colocar perante o real de modo reflexivo e desconcertante, revela uma função especial da literatura, ou de outro modo, ler literatura é em parte enredar-se no invisível, mas um invisível que emerge da epifania do próprio real, aproximando-se da definição de poesia de Bachelard (1993, p. 18): “Ela nos dá uma impressão de juventude ou de rejuvenescimento ao nos restituir ininterruptamente a faculdade de nos maravilharmos. A verdadeira poesia é uma função de despertar. Ela nos desperta, mas deve guardar a lembrança dos sonhos preliminares”. Esse modo de ler e de pensar a literatura – como presentificação do concreto e do real, e do invisível que dele emana – encontra-se de modo especial na escrita de Sophia Andresen. Na leitura de seus versos, é perceptível a existência de uma constelação de imagens imemoriais, míticas e simbólicas, o imaginário, que pertence a um fundo antropológico e define a identidade coletiva. O imaginário se ergue, então, como uma espécie de arquivo de imagens, ou museu, que permite ao homem conhecer o passado. Contudo, não se trata de um conhecimento fundamentado apenas no passado, mas uma tentativa de aproximá-lo ao presente e atribuir um sentido à existência do homem moderno. É o “nada que é tudo”.

Através da leitura literária o homem, por meio de “um retiro espiritual” (cf. DURAND, 1995a), consegue escapar do bombardeio imagético atual, passivo e desprovido de sentido e significância, e se refugiar numa leitura capaz de devolver a potência imaginária da palavra e do mundo, capaz de restituir a plena e autêntica experiência simbólica e atribuir um sentido para a existência humana. Todo um rico imaginário criado pelo homem desde tempos imemoriais está em constante ressignificação e reinvenção. Graças à palavra poética, o mundo é incessantemente recriado, pois o texto literário cria um mundo outro, com suas próprias significações e sua autonomia criadora. O sujeito lírico não é um mero expectador e tradutor do real, do exterior, mas aquele que revela, por meio do seu olhar, uma construção subjetiva, uma realidade outra, mediada pela palavra. Se o poeta cria outro mundo, o leitor, no ato da leitura, também cria o seu mundo. Por isso, a leitura é um processo dinâmico e é instauradora de uma liberdade.

O que dinamiza o imaginário é o símbolo e o mito, pois o esquema e o arquétipo permanecem imutáveis e universais, conforme os definiu Durand (2012), enquanto o símbolo define-se pela mudança, pela renovação e pela liberdade. Uma parte dele revela o oculto, o mistério, o indizível, esse mistério que está inscrito nos arquétipos, no inconsciente coletivo. O mito, por sua vez, é renovado e ressignificado, mas mantendo uma unidade, o mitema, que

o identifica e o torna legível. O que não implica uma limitação, pois mitos novos são reinventados pelos vários discursos.

A leitura literária surge, portanto, como fenômeno de liberdade e de epifania. O texto literário é um manancial de mitos e símbolos que nos lembram que as imagens presentes nos textos estão esteticamente libertadas e se o leitor corre algum risco de nenhum Minotauro encontrar, isto não significa que o fio da palavra não permitiu a fuga do labirinto.

O estudo sobre o imaginário procura desvelar os mitos e símbolos que estão imanentes ou latentes num texto literário, para isso parte do princípio de que todo discurso é mítico. O imaginário pode ser compreendido como um tecido de imagens que não se opõe ao real ou ao verdadeiro como, por muito tempo, acreditava a filosofia racionalista e o pensamento científico. Todo o pensamento, na verdade, está assentado em imagens que, por sua vez, estão associadas aos símbolos. Essa constelação de imagens, ou Museu imaginário, não se opõe ao real, mas é antes de tudo um encontro com a realidade.

Um encontro que Sophia Andresen soube nomear através da sua crença no poder da palavra poética, em sua força de nomear as coisas pelo nome e sua crença de que esse nomear é reinstaurador de uma magia, de uma epifania, de uma verdade e de uma ética, porque nomear é, na poética da poeta, um ato revolucionário, sobretudo num momento histórico cerceado pela vigilância, censura e opressão ditatoriais, pelos discursos vazios e retóricos dos demagogos. É, então, que a palavra poética revela-se como doadora de um sentido inaugural, por isso o leitor dos versos andresenianos tem diante de si uma infinidade de imagens genesíacas: uma praia branca, um mar azul, um jardim extasiante, uma noite negra e brilhante de estrelas, um sol terrivelmente iluminador. As coisas com seus nomes surgem plenamente visíveis, inteiras, como se emergissem diante dos olhos do leitor de repente, mas ao mesmo tempo revela que estavam ali, por isso as imagens além de epifania são desocultação. A escrita poética é, assim, compreendida como aquela que lança o leitor a um mundo outro, ou a um horizonte outro. O que conduz a pensar no referente do poema, conforme observa Collot:

A noção de referência está frequentemente ligada aos conceitos de identidade e de objetividade. A referência é em geral concebida como o movimento por meio do qual uma palavra se identifica a um objeto definido de uma vez por todas, permitindo identificá-lo. Ora, a referência poética não é nem identificante nem objetificante, mas modificante e “mundificante” (apud ALVES, 2013, p. 86).

Nesse sentido, o referente de um poema pertence a um universo imaginário, pois ele revela uma visão de mundo subjetiva, construída diferentemente tanto pelo poeta quanto por

cada leitor. A objetividade, nesse caminho, constituiria uma ficção, e o imaginário seria o que permite o conhecimento do real. O poema se ergue como um reservatório infinito de mundos criados e recriados. É a *imagem imaginada, mundificante*, que não se opõe ao real ou é dele contrastante, mas emana dele e graças ao potencial simbólico da palavra poética é possível de ser representável.

Ao nomear, Sophia busca também restituir a perdida aliança, a religação sagrada e plena entre o ser e as coisas. Nomear é dar visualidade, materialidade, dar um mundo novo. Crente na imanência, Sophia diz que “o homem tentou partir da imanência, partir do seu estar na terra: estou na terra, sou mortal, mas vou tentar viver a minha mortalidade com o máximo de verdade, o máximo de transparência [...] Na medida em que estou na terra tenho que viver em termos de imanência. Há uma relação com o terrestre em que o homem tem que confiar” (PASSOS, 1982, p. 4).

A obstinação pela realidade não se traduz mimética ou realisticamente, mas é transfigurada por meio de arquétipos, símbolos e mitos, enfim, por várias imagens imemoriais que não deixam de expressar o seu enlace com o momento histórico vivenciado pela poeta. O real transfigurado por Sophia define-se, portanto, como uma poetização que entende o imaginário como imanência do próprio real, ou como um trajeto contínuo do real ao imaginário.

Compreendendo o real como “um bom condutor do real” (cf. BACHELARD, 2001), definiu-se as imagens da noite e do sol como condutores tanto do real histórico quanto do imaginário. A análise da grande presença do imaginário noturno e solar procurou evidenciar, ao mesmo tempo, como o passado simbólico alia-se, muitas vezes, ao presente histórico. Como ficou evidente, nos três primeiros livros publicados por Sophia – *Poesia*, *Dia do mar* e *Coral* – a noite e o sol compartilham praticamente de um mesmo sentido: são imagens evocativas de um passado imemorial, mítico e perpassado de uma nostalgia saudosista de uma perdida aliança com a Natureza, com o mar, a praia, o jardim; depois, a partir da década de 50, nota-se uma mudança para um real que, a par da constante exaltação da natureza, porque representativa da imanência do divino no terrestre, observa-se uma atenção para o real social e histórico. Sobre essa mudança, Jorge de Sena descreve que é a partir de *No tempo dividido* (1954) que se observa, como o próprio título sugere, “a perplexidade do poeta que via o seu mundo ideal confrontado com as realidades contemporâneas, e se libertava de uma paisagem adolescente da memória”. Assim, diante um tempo mítico, sentido muitas vezes como nostálgico, ergue-se o tempo dividido, o tempo histórico e social. A poeta volta-se, cada vez mais, para um outro real, compreendido agora não somente como dádiva divina presente na

natureza e nos recantos de um passado simbólico mais intimista, vislumbrado diversas vezes solitariamente. O real agora é também tecido da contingência histórica e, ainda que experienciado solitariamente, como na noite silenciosa e atenta, revela uma viagem interior que não se concentra mais exclusivamente num eu intimista, mas num sujeito que contempla sua interioridade como solidão humana.

Um dado extratextual pode ilustrar essa passagem do etéreo para o humano: num comentário referido por Sophia por volta da década de 60, ela explica porque sua poesia já não falava tanto do mar e da praia: “É que antes eu falava da praia da Granja, mas agora eu moro no bairro da Graça”<sup>90</sup>. Evidente que não se trata apenas de um afastamento biográfico do mar, ou do jardim da casa do Campo Alegre, no Porto, mas um afastamento que traz consigo uma aproximação com o tempo dividido, com a cidade dos outros, ainda que seja uma “cidade alheia”. Traz consigo, acima de tudo, uma maior conscientização política que se traduz na imagem solar e em sua frontalidade, uma frontalidade que é combate, como o de Antígona ou de Electra, e que não se resume apenas aos personagens míticos, como também nasce da própria luta histórica, sintetizada pelo “fazer frente” de Catarina Eufémia<sup>91</sup>.

É a partir da década de 60, que a intensificação da frontalidade torna-se ainda mais intensa porque, a par da nova paisagem algarvia e grega, fundamenta-se um “fazer frente” à ditadura salazarista, à injustiça da Guerra Colonial e ao anseio pela liberdade. Um percurso que pode ser lido a partir das imagens da noite e do sol, como representativas do real.

A noite, conforme a leitura dos poemas, apresenta tanto matizes do regime diurno, com suas imagens antitéticas de luz e sombra, silêncio e ruído, fascínio e temor, quanto do regime noturno: reino aconchegante que faz emergir recordações íntimas e revela uma mística da natureza noturna com evocações cíclicas. As diversas imagens noturnas evocam sentidos diversos: nos livros iniciais essas imagens estão associadas ao júbilo e à atmosfera dionisíaca da noite bailadora que atravessa a natureza, muitas vezes associada ao jardim; outras vezes ligam-se às imagens de reencontro com um passado epifânico, na tentativa de resgatar um presente igualmente iluminador; em outros momentos a noite evoca imagens terríveis da morte, expressas pelos símbolos alusivos à brevidade do tempo (a flor e as rosas) e pelos símbolos teriomorfos (os pássaros, o polvo); também as imagens noturnas tingem-se de contornos apocalípticos, neste caso, o cenário é a cidade, o espaço urbano; por fim, a atmosfera noturna vem simbolizar o tempo histórico português, os anos duros da ditadura,

<sup>90</sup> Esse comentário é citado por Gastão Cruz na Revista *Relâmpago* (2001).

<sup>91</sup> O poema “Catarina Eufémia” (*Dual*) traz como tema o assassinato de uma trabalhadora rural, em 1954, que foi morta brutalmente por forças governistas durante um movimento grevista e que se tornou uma figura emblemática da luta contra a ditadura.

uma atmosfera imersa no anseio pela liberdade, sendo a noite, neste sentido, símbolo de grades, de aprisionamento, de cerceamento e solidão. Embora diversas, percebe-se que as imagens noturnas na poesia de Sophia gravitam ao redor de uma predileção por imagens noturnas eufêmicas, caracterizadas como recolhimento, como refúgio (imagens-refúgio, como o jardim e a casa) e como momento instaurador de uma suspensão temporal, uma forma de pausar a ampulheta do tempo e recuperar a antiga aliança entre o homem e o mundo.

A partir de *Livro sexto*, a intensificação tanto da presença da luz solar quanto da claridade fundacional da tessitura poética de Sophia faz-se mais notável. A imagem solar plena e o encontro frontal com a luminosidade intensa do visível permitem melhor perceber a noite. A claridade solar é compreendida, portanto, como uma imagem poética que permite ver e amplia o visível; ela é condição de visibilidade para ver a noite. Assim, a solaridade deixa intuir que o real esconde o abismo, o monstro, as sombras. Permite, mais que tudo, entender que este é o princípio que rege não só o real, como a arte e a própria condição existencial. Nas palavras de Sophia, em entrevista a Miguel Serras Pereira (1985, p. 3), caos e abismo estão imanentes a toda a experiência humana e está presente também na poesia, embora esta “muitas vezes funciona como esconjuro do mal e da sombra e tem uma dimensão catártica que talvez seja o que faz com que o medo não me assalte [...] Não sabemos nunca se estamos a esconjurar, se a convocar”. Símbolo da harmonização do caos e do abismo, da noite e do dia, da morte e da pulsão de vida, do tempo fugidio e da eternidade é Antinoos.

Caos-Cosmos ou solaridade e trevas atravessam a poesia de Sophia. Nela a luz solar, ou a “clarificação da claridade”, não ilumina apenas o real, mas permite ver todo o fenômeno, incluindo o terror e o abismo. A luz solar cega, corta feito faca, ilumina e apavora, porque ela faz ver a nitidez das coisas sem sombra, sem fantasmas e ilumina tanto a ponto de cegar graças a intensidade do visível. Noite e sol carregados de êxtase e pânico, entretecidos de deslumbramento e angústia, porque como escreve em sua “Arte poética III”, “Se em frente do esplendor do mundo nos alegramos com paixão, também em frente do sofrimento do mundo nos revoltamos com paixão” (p. 893). A alegria e o sofrimento do mundo estão muito presentes em sua escrita e nos revelam, a todo instante, que seus textos, embora a dimensão ritualística, imemorial e intemporal ali presentes, não escapam nem são alheios às dimensões políticas e sociais de seu tempo histórico.

Não apenas o encontro com a miséria e a injustiça social presentes na sociedade de seu tempo levou Sophia ao engajamento político. O autoritarismo e os desmandos orquestrados pela ditadura de Salazar, como a herança grega portadora do princípio da justiça, também contribuíram para que a escritora não se calasse. Para ela, a vivência poética está intimamente



relacionada a uma tomada de posição política, ou ainda, predispõe à política, uma vez que escrever é um ato revolucionário que conduz à desocultação e ao descobrimento. O que implica afirmar que a verdadeira revolução se faz com palavras:

Revolução – descobrimento

Revolução isto é: descobrimento  
Mundo recomeçado a partir da praia pura  
Como poema a partir da página em branco  
– Katharsis emergir verdade exposta  
Tempo presente a perguntar seu rosto  
(*O nome das coisas*, p. 673).

## REFERÊNCIAS

AIRES, Tiago. Esse humano que foi como um deus grego: Antínoo entre Eros e Thanatos na poesia portuguesa contemporânea, *Homografias. Literatura e Homoerotismo*, 2009, n. 7, p. 115-128.

ALVES, Ida Ferreira. Paisagens mediterrâneas na poesia portuguesa contemporânea: Sophia de M. B. Andresen e Nuno Júdice. In: ALVES, Ida Ferreira; FEITOSA, Marcia M. Miguel (Org.). *Literatura e paisagem: perspectivas e diálogos*. 2. ed. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2013, p. 81-98.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. Poesia e realidade. In: *Revista Colóquio Letras e Artes*, n. 8, 1960, p. 53-54. Disponível in: <[http://www.snpcultura.org/id\\_poesia\\_e\\_realidade.html](http://www.snpcultura.org/id_poesia_e_realidade.html)>. Acesso em: 23 Nov. 2015.

\_\_\_\_\_. Poesia e revolução. In: \_\_\_\_\_. *O nome das coisas*. Lisboa: Moraes Editores, 1977, p. 77-79.

\_\_\_\_\_. *O nu na antiguidade clássica*. 2. ed. Lisboa: Portugalia, 1979.

\_\_\_\_\_; SENA, Jorge de. *Correspondência 1959-1978*. 3. ed. Lisboa: Guerra e Paz, 2010.

\_\_\_\_\_. *Obra Poética*. Porto: Assírio&Alvim, 2015.

ARISTÓTELES. *Metafísica (Livros I e II). Ética a Nicômaco. Poética*. Tradução de Vicenzo Cocco et.al. São Paulo: Abril, 1984.

\_\_\_\_\_. *Ética a Nicômaco. Poética*. Tradução de Leonel Vallandro e Gerd Bornheim. São Paulo: Nova Cultural, 1991. (Os Pensadores, v. 2).

\_\_\_\_\_. *Metafísica*. Tradução de Giovanni Reale. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

AZEVEDO, Luiz Carlos de Moura. *O quarto, figuração do intimismo na poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen*. São Paulo: USP, 2007. 179 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo.

BACHELARD, Gaston. *A poética de devaneio*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

\_\_\_\_\_. *A terra e os devaneios do repouso*. Ensaio sobre as intimidades do repouso. Tradução de Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

\_\_\_\_\_. *A poética do espaço*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

\_\_\_\_\_. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

\_\_\_\_\_. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. 4. ed. Tradução de Maria Ermantina de A. P. Galvão. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

BAUDELAIRE, Charles (Org. Ivo Barroso). *Poesia e Prosa*. Tradução de Alexei Bueno et al.. Rio de Janeiro: 1995.

BERTOLAZZI, Federico. “O cântico da longa e vasta praia”. Eco atlântico em itinerário mediterrâneo. *Sophia de Mello Breyner Andresen. Actas do Colóquio Internacional*. Porto: Porto Editora, 2013, p. 120-129.

BITTAR, Eduardo C. B. O aristotelismo e o pensamento árabe: Averróis e a recepção de Aristóteles no mundo medieval. *Revista portuguesa de história do livro e da edição*, Lisboa, v. 1, n. 24, p. 61-103, 2009.

BOCAYUVA, Izabela. A segunda navegação: Um estudo sobre a relação *mythos* e *logos* em Platão. *Anais de Filosofia Clássica*, Rio de Janeiro, v 5, n. 8, p. 13-22, 2010.

BORGES, Maria João Q. da Cunha. *Em torno do conceito de “Poesia Pura”*: Cinatti, Sophia e Eugénio de Andrade. (A poesia como Investidura, Iniciação e Respiração). Lisboa: FLUL, 1996. Tese (Doutoramento em Literatura Portuguesa) – Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Portugal, 1996.

BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Tradução de Carlos Sussekind et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

CADERNOS DE POESIA. Lisboa, 1940-1952 (1ª, 2ª e 3ª séries).

CAMPOS, Álvaro. *Obra completa*. Organização de Jerônimo Pizarro e Antonio Cardiello. Lisboa: Tinta-da-China, 2014.

CASSIRER, Ernest. *O mito do Estado*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Códex, 2003.

CATÁLOGO. Sophia de Mello Breyner Andresen: uma vida de poeta. Organização de Paulo Mourão e Teresa Amado. Lisboa: Caminho, 2011 (Exposição Biblioteca Nacional de Portugal).

\_\_\_\_\_. *Linguagem e mito*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CECCUCCI, Piero. Trazer o real para a luz. *Revista Colóquio Letras*, Lisboa, n. 176, Jan./Abr., 2011, p. 15-27.

CHEVALIER, Jean; GHERRBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. 23. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

[COELHO, Eduardo Prado](#). Sophia: a lírica e a lógica. In: *Revista Colóquio Letras e Artes*. Ensaio, n. 57, 1980, p. 20-35.

\_\_\_\_\_. Sophia de Mello Breyner Andresen fala a Eduardo Prado Coelho. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n. 6, p. 60-77, 1986.

COLLOT, Michel. *Poética e filosofia da paisagem*. Tradução de Ida Ferreira Alves et al. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.

COUTINHO, Jorge. *O Pensamento de Teixeira de Pascoaes*: estudo hermenêutico e crítico. Braga: UCP, 1994. 574f. Tese (Doutorado em Filosofia). Faculdade de Filosofia de Braga. Universidade Católica Portuguesa.

CRUZ, Gastão. A poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen ou o nome do mundo. *Revista Relâmpago*, n. 9-10, 2001, p. 49-55.

\_\_\_\_\_. Prefácio. *Dia do mar*: “A harmonia e a força das coisas naturais”. In: ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Dia do mar*, Porto: Assírio&Alvim, 2014, p. 11-21.

DURAND, Gilbert. *A fé do sapateiro*. Tradução de Sérgio Bath. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1995a.

\_\_\_\_\_. *A imaginação simbólica*. Tradução de Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Edições 70, 1995.

\_\_\_\_\_. *Campos do imaginário*. Tradução de Maria João Batalha Reis. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

\_\_\_\_\_. *O imaginário*: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Tradução de René Evi Levié. 3. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2004.

\_\_\_\_\_. *As estruturas antropológicas do imaginário*: introdução à arquetipologia geral. 4. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

EIRAS, Pedro. A face noturna. Dos deuses em Sophia de Mello Breyner Andresen. *Sophia de Mello Breyner Andresen. Actas do Colóquio Internacional*. Porto: Porto Editora, 2013, p. 197-206.

\_\_\_\_\_. Prefácio. No deserto do mundo. In: ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Poesia*, Porto: Assírio&Alvim, 2014, p. 11-19.

ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos*: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso. Tradução de Sonia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

\_\_\_\_\_. *Mito e Realidade*. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2007.

FERRAZ, Eucanaã. Sophia: cesteira e cesto. *Sophia de Mello Breyner Andresen. Actas do Colóquio Internacional*. Porto: Porto Editora, 2013, p. 54-63.

FERREIRA, José Medeiros. Após o 25 de Abril. In: TENGARRINHA, José (Org.). *História de Portugal*. Bauru, SP: EDUSC; São Paulo, SP: UNESP; Portugal, PO: Instituto Camões, 2000, p. 339-368.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*: da metade do século XIX a meados do século XX. Tradução de Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GORI, Annarita. Historia de una obra nunca realizada. El monumento al Infante Dom Henrique y la autorrepresentación del Estado Novo. *Historia Contemporánea*, n. 52, p. 271-307, 2016.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário de mitologia grega e romana*. Tradução de Victor Jabouille. 7. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.

GUIMARÃES, Fernando. *A poesia contemporânea portuguesa e o fim da modernidade*. Lisboa: Editorial Caminho, 1989.

\_\_\_\_\_. O Modernismo e a tradição da vanguarda. In: \_\_\_\_\_. *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*. 3. ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004, p. 7-15.

GUSMÃO, Manuel. Da evidência poética: justeza e justiça na poesia de Sophia. *Estudos em Homenagem a Sophia de Mello Breyner Andresen*. Faculdade de Letras da Universidade do Porto: Porto, 2005, p. 37-48.

\_\_\_\_\_. O ameaçador fulgor da imagem. *Sophia de Mello Breyner Andresen. Actas do Colóquio Internacional*. Porto: Porto Editora, 2013, p. 46-53.

HELDER, Herberto. Paradiso um pouco. *Revista Relâmpago*, n. 9-10, p. 97-98, 2001

INWOOD, Michael. *Dicionário Heidegger*. Tradução de Luísa Buarque de Holanda. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

JAEGER, Werner. *Paideia: a formação do homem grego*. Tradução de Artur M. Parreira. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

JÚDICE, Nuno. Luz e desenho em Sophia. *Sophia de Mello Breyner Andresen. Actas do Colóquio Internacional*. Porto: Porto Editora, 2013, p. 29-45.

JUNG, Carl G.(Org.). *O homem e seus símbolos*. Tradução de Maria Lúcia Pinho. 3. ed. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2016.

LANCIANI, Giulia. O labirinto da palavra. *Revista Colóquio Letras*, Lisboa, n. 176, Jan./Abr., 2011, p. 9-14.

LISBOA, Eugenio. *O segundo modernismo em Portugal*. Lisboa: Bertrand, 1984 (Biblioteca Breve, v. 9).

LOPES, Oscar. Sophia de Mello Breyner Andresen. In: \_\_\_\_\_. *Os sinais e os sentidos. Literatura Portuguesa do século XX*. Lisboa: Editorial Caminho, 1986, p. 107-112.

LOPES, Silvina Rodrigues. *Poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen*. Apresentação crítica, seleção e sugestões para análise literária. Lisboa: Editorial Comunicação, 1990.

LOPES, Silvina Rodrigues. Sophia de Mello Breyner Andresen, uma poética da navegação. In: \_\_\_\_\_. *Aprendizagem do incerto*. Lisboa: Litoral Edições, 1990, p. 21-26.

LOURENÇO, Eduardo. Prefácio. Para um retrato de Sophia. In: ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Antologia*. 4. ed. Lisboa: Moraes Editores, 1975.

\_\_\_\_\_. Dialética mítica da nossa modernidade. In: \_\_\_\_\_. *Tempo e poesia*. Lisboa: Relógio d'Água, 1987, p. 183-200.

LOURENÇO, Frederico. O não vivido na obra poética de Sophia. *Sophia de Mello Breyner Andresen. Actas do Colóquio Internacional*. Porto: Porto Editora, 2013, p. 147-151.

\_\_\_\_\_. Prefácio. In: ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Geografia*, Porto: Assírio&Alvim, 2014, p. 11-21.

MACEDO, Helder. Sophia: casa branca em frente ao mar enorme. *Sophia de Mello Breyner Andresen. Actas do Colóquio Internacional*. Porto: Porto Editora, 2013, p. 64-68.

MARCONDES, Danilo. *Iniciação à história da filosofia: dos pré-socráticos a Wittgenstein*. 13. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.

MARTELO, Rosa Maria. Antecipações e retrospectivas: A poesia portuguesa na segunda metade do século XX. *Revista Crítica de Ciências Sociais* [On-line], Coimbra, n. 74, Jun. 2006, p. 129-143.

\_\_\_\_\_. Imagens e som no mundo de Sophia. *Revista Colóquio Letras*, Lisboa, n. 176, Jan./Abr., 2011, p. 55-66.

MARTINHO, Fernando J. B. *Pessoa e a moderna poesia portuguesa: do Orpheu a 1960*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1991 (Biblioteca Breve, v. 82).

\_\_\_\_\_. Modernismo português e brasileiro: olhares e escritas cruzadas. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 6, n. 12, 2003, p. 189-208.

MARTINS, Fernando Cabral. Margens portuguesas do Simbolismo. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 6, n. 12, 2003, p. 179-188.

\_\_\_\_\_. Prefácio. O nome poesia. In: ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *O nome das coisas*, Porto: Assírio&Alvim, 2015, p. 11-27.

MAXWELL, Keneth. *O império derrotado: revolução e democracia em Portugal*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

MORNA, Fátima Freitas. Momentos de silêncio no fundo do jardim: A efabulação como poética na obra de Sophia de Mello Breyner Andresen. *Sophia de Mello Breyner Andresen. Actas do Colóquio Internacional*. Porto: Porto Editora, 2013, p. 152-164.

NICHOLLS, Sallie. *Jung e o Tarô: uma jornada arquetípica*. Tradução de Octavio Mendes Cajado. 12. ed. São Paulo Cultrix, 2007.

PASSOS, Maria Armada. Sophia de Mello Breyner Andresen: “Escrevemos poesia para não nos afogarmos no cais...”. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n. 26, p. 2-5, 1982.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. Do romantismo à vanguarda. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PEREIRA, Luís Ricardo. *Sophia de Mello Breyner Andresen*. Inscrição da terra. Lisboa: Instituto Piaget, 2003.

PEREIRA, Miguel Serras. Sophia: “sou uma mistura de Norte e Sul”. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n. 135, p. 2-3, 1985.

\_\_\_\_\_. Poesia exemplar. *Sophia de Mello Breyner Andresen. Actas do Colóquio Internacional*. Porto: Porto Editora, 2013, p. 214-218.

PEREIRA, Ricardo Araújo. “O poema é uma outra forma de conhecer”. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, p. 6-8, 1997.

PESSANHA, Camilo. *Clepsidra*. Organização, apresentação e notas Paulo Franchetti. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

PLATÃO. *Diálogos*. O Banquete. Fédon. Sofista. Política. Tradução de José Cavalcante de Souza (O Banquete); Jorge Paleika e João da Cruz Costa (Fédon. Sofista. Política). São Paulo: Abril Cultural, 1972.

\_\_\_\_\_. *Diálogos*. Teeteto, Crátilo. Tradução de Carlos Alberto Nunes. 3. ed. Belém: Editora Universitária da UFPA, 2001.

RIBEIRO, Elzimar Fernanda Nunes. Combate contra o abutre: imaginário e resistência em Sophia de Mello Andresen. *SocioPoética*, n. 9, Jan./Jun. 2012, p. 47-58.

ROCHA, Clara Crabbé. A Poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen, ou o Culto do Canto Mágico de Orfeu. *Biblos*, v. LV, Coimbra, 1979, p. 121-135.

SANTOS, José Manuel dos. Sophia e a felicidade. *Sophia de Mello Breyner Andresen. Actas do Colóquio Internacional*. Porto: Porto Editora, 2013, p. 69-77.

SCHÜLER, Donald. *Mythos e Logos* nos Diálogos Platônicos. *Letras Clássicas*, São Paulo, v 1, n. 2, p. 317-333, 1998.

SECCO, Lincoln. A Revolução dos Cravos: a dinâmica militar. *Projeto História*. São Paulo, n. 47, Ago. 2013, p. 365-376.

SENA, Jorge de. *Estudos de Literatura Portuguesa I*. Lisboa: Edições 70, 1981.

SILVA, Sofia de Sousa. Sobre Pessoa e Sophia. *Revista Semeiar*, nº 6, 2002 (Disponível in: <[http://www.lettras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/6Sem\\_26.html](http://www.lettras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/6Sem_26.html)>. Acesso em: 12 Jun. 2014).

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. Sophia: a escansão do exílio. *Sophia de Mello Breyner Andresen. Actas do Colóquio Internacional*. Porto: Porto Editora, 2013, p. 78-84.



SOUSA, Carlos Mendes de. Sophia e a dança do ser. *Sophia de Mello Breyner Andresen. Actas do Colóquio Internacional*. Porto: Porto Editora, 2013, p. 130-138.

TABUCCHI, Antonio. Na Grécia com Pessoa. *Sophia de Mello Breyner Andresen. Actas do Colóquio Internacional*. Porto: Porto Editora, 2013, p. 246-251.

TAVARES, Maria Andresen. Entre a sombra e “a luz mais que pura”. *Revista Colóquio Letras*, Lisboa, n. 176, Jan./Abr., 2011, p. 95-113.

\_\_\_\_\_. Entre a sombra e “a luz mais que pura”. Sobre o espólio e a poesia de Sophia. *Sophia de Mello Breyner Andresen. Actas do Colóquio Internacional*. Porto: Porto Editora, 2013, p. 165-176.

\_\_\_\_\_. Prefácio. Contributo para uma biografia poética. In: ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Obra poética*. Porto: Assírio&Alvim, 2015, p. 7-51.

TORGAL, Luís Reis. O Estado Novo. Fascismo, Salazarismo e Europa. In: TENGARRINHA, José. Org. *História de Portugal*. Bauru, SP: EDUSC; São Paulo, SP: UNESP, Portugal, PO: Instituto Camões, 2000, p. 313-338.

TURCHI, Maria Zaira. *Literatura e antropologia do imaginário*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2003.

VASCONCELOS, José Carlos de. Sophia a Luz dos versos. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n. 485, 25 de Jun., 1991, p. 8-13.

VIEIRA, Miguel Santos. “O nome deste mundo dito por ele próprio”. A palavra de Sophia na encruzilhada de uma geração. *História e Cultura*, Goiânia, v. 21, n. 2, p. 80-102, mai./ago., p. 80-102, 2016.

ZENITH, Richard. Traduzir Sophia. *Revista Relâmpago*, n. 9-10, p. 107-109, 2001 (Edição Fundação Luís Miguel Nava e Relógio d’Água Editores).

\_\_\_\_\_. Uma cruz em Creta. *Revista Colóquio Letras*, Lisboa, n. 176, Jan./Abr., 2011, p. 38-45.